Why ask for the moon
when we have the stars?

AS

THE GETTY CENTER LIBRARY

B-A-441 OT

REVUE

DES

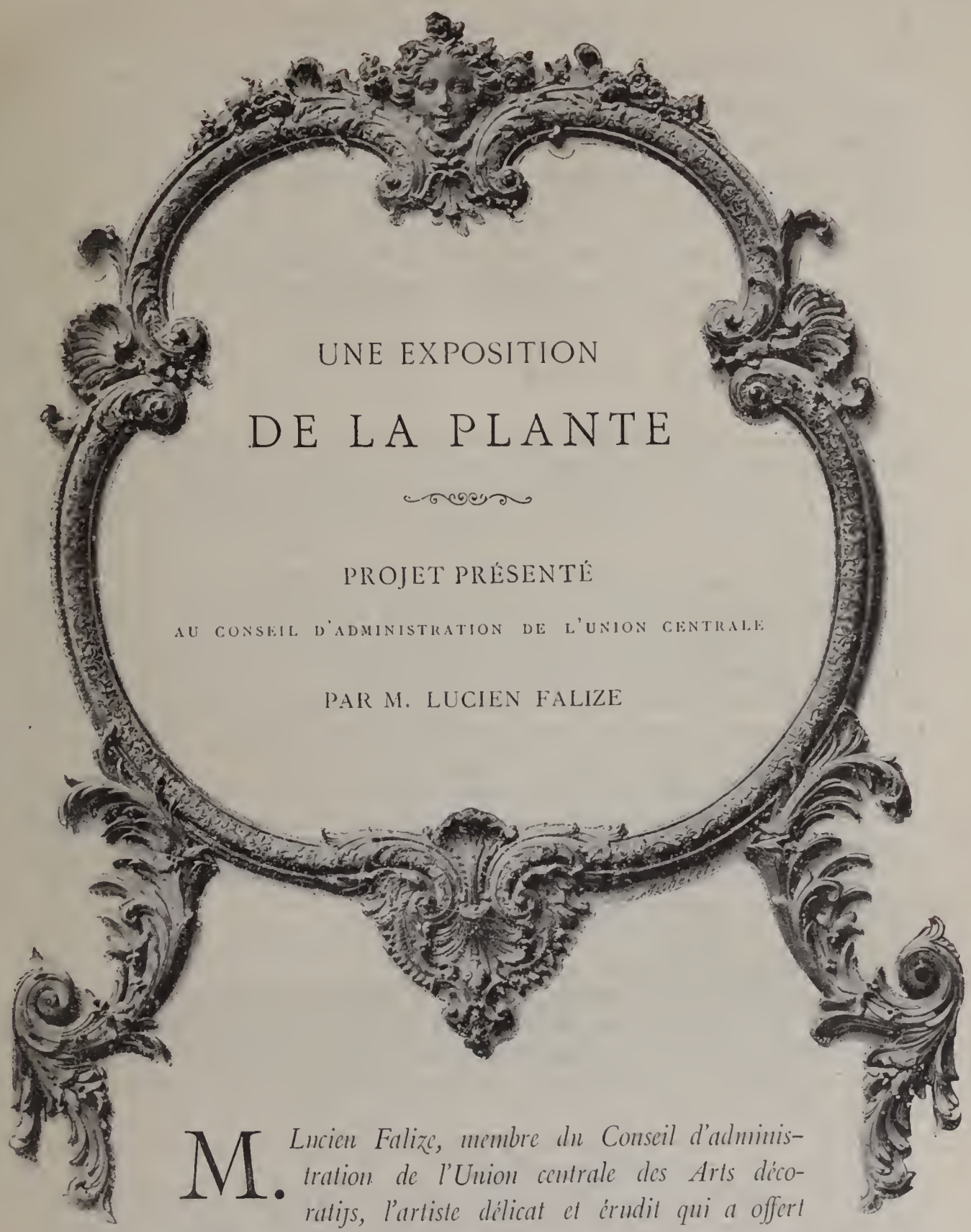
ARTS DÉCORATIFS

TOME XI

Coulommiers.— Imprimerie Paul Brodard.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
ONZIÈME ANNÉE
1890-1891
RÉDACTEUR EN CHEF :
VICTOR CHAMPIER
PARIS
PALAIS DE L'INDUSTRIE
Porte VII.

THE UCSD CENTER
LIBRARY



UNE EXPOSITION DE LA PLANTE

PROJET PRÉSENTÉ

AU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE

PAR M. LUCIEN FALIZE

M. Lucien Falize, membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, l'artiste délicat et érudit qui a offert à l'admiration du public tant d'œuvres exquises au Champ de Mars, en 1889, vient d'avoir une idée dont on comprendra du premier coup la signification et la portée : c'est d'organiser une exposition de la Fleur ou plutôt (ce joli titre est trop spécial) de la « Plante ». Son projet a été soumis par lui à ses collègues de l'Union centrale sous forme de rapport et a été accueilli avec l'enthousiasme que l'on devait attendre de la part des esprits distingués, des ama-

teurs, des chefs d'industrie placés à la tête de notre association et qui, mieux que personne, se rendent compte des bienfaisants résultats qu'aurait une exposition de ce genre. Nous nous empressons de publier ici ce document. L'idée est lancée, le projet est approuvé. Il reste à déterminer les conditions dans lesquelles il sera exécuté, et si ce sera en 1891 ou bien en 1892.

Nos lecteurs voudront sans doute nous faire connaître leur avis à cet égard. C'est avec plaisir que nous recevrons leurs communications.

Les Expositions universelles sont des événements dans la vie des peuples, elles sont la glorification du travail et de l'intelligence, elles ont dans l'ordre économique et politique une haute portée; mais si le philosophe en apprécie l'influence moralisatrice, elles ont une durée trop courte pour permettre aux plus diligents et aux mieux avisés de tout voir et de tout comparer.

Ces expositions attirent une foule considérable, leur succès est consacré par des fêtes dont l'éclat et le bruit troublent l'étude. Elles passent, on en reste ébloui, charmé, et quand on se ressaisit et qu'on essaye de retourner en arrière, tout a disparu, tout est dispersé.

Ces réflexions, chacun les a faites. Elles se sont produites après les Expositions de 1876 et de 1878. Elles devaient se présenter encore après la magnifique Exposition de 1889. Comme nous autrefois, Messieurs, vous voudriez reprendre chapitre par chapitre le gros livre que vous avez feuilleté trop vite. Vous voudriez le mieux lire.

C'est le regret qu'avaient eu vos collègues en 1879 et c'est d'une telle pensée qu'est née la série des Expositions technologiques qu'a organisées l'Union centrale. Nous avions jugé utile de refaire alors en détail l'examen des industries d'art qui avaient figuré en bloc dans l'Exposition universelle de 1878 et vous connaissez le classement que nous avions adopté. Les grandes divisions étaient celles-ci :

Les métaux; — les tissus; — les papiers; — les peaux; — le bois; — la pierre; — la terre; — le verre; — et la plante.

Cette classification avait l'avantage de réunir par groupes, des métiers dont l'analogie est évidente et d'opposer, en une méthode claire et instructive, aux productions de nos artistes et de nos ouvriers, les collections rétrospectives de produits identiques. De cette comparaison découlait un enseignement, et le succès a été grand des trois expositions que nous avons faites.

Le métal a suffi à remplir l'exposition de 1880, car c'était l'histoire comparée de l'orfèvrerie, du bronze, de la serrurerie et des armes.

En 1882, nous avons fait l'exposition du bois (mobilier), des tissus et du papier, et ce fut, vous vous en souvenez, une étude intéressante; elle comprenait le mobilier, le costume, le livre et l'image.

Enfin, en 1884, notre Société exposait la pierre, le bois (construction), la terre et le verre, faisant ainsi l'histoire de l'habitation, celle de la céramique, de la verrerie et des émaux.

Nous avions donc réalisé notre programme entier, à l'exception de deux chapitres, celui des *Peaux* et celui de la *Plante*. Il fut question en 1886 de les réunir en une seule exposition, mais ce projet fut différé et je ne vous propose pas aujourd'hui de le reprendre, mais de faire une exposition très différente des précédentes et qui n'aura qu'un seul titre :

LA PLANTE

Ce ne sera plus une Exposition technologique, mais une Exposition dont l'art décoratif sera le thème unique et absolu; nous n'y appellerons plus les métiers par catégories, nous les convoquerons tous, mais en écartant tous les éléments étrangers à notre sujet.

Vous vous souvenez qu'en 1880, en 1882 et en 1884, nous exposions à côté du produit manufacturé, la matière première, que nous montrions l'atelier en travail; c'est la technique du métier que nous expliquions, nous voulions instruire le public, l'intéresser, lui expliquer les phases diverses de chaque industrie; nous n'y voulons pas revenir, le but a été atteint. Ce qu'il faut dégager à présent, c'est l'idée esthétique, c'est la pensée décorative, c'est le style.

On nous accuse de ne pas avoir de style ou de mal appliquer les styles anciens. Il nous paraît que pour étudier les styles et en retrouver la source, il faut reprendre le modèle d'ou presque tous sont dérivés : *la Plante.*

C'est la plante qui, dans tous les arts, chez tous les peuples et dans tous les temps, a servi de type initial : arbre ou fleur, feuille ou graine, fruit ou racine, nous la retrouvons comme principe de forme et de couleur. La copie de la plante est plus généralisée que celle de la figure humaine et que celle des animaux; elle est l'origine de toute ornementation, elle apparaît naïve ou rudimentaire et se transforme peu à peu par le caprice et l'imagination, se décompose ou se complique, et par des interprétations successives, devient pour l'architecte et pour le peintre, le céramiste et le tisserand, l'orfèvre et le verrier, une grammaire qui a ses lois, ses traditions et ses règles.

Je n'ai pas ici la prétention de vous démontrer, Messieurs, ce que vous savez tous et de faire à propos de la plante un cours que d'autres feront mieux durant l'Exposition même, avec les exemples qu'ils auront sous les yeux. Mais vous savez qu'il serait facile de raconter l'histoire des styles par la fleur et de démontrer que chaque peuple a pris pour orner ses temples, ses meubles, ses ustensiles, la plante qui poussait en son pays. Le lotus est aux Égyptiens, comme la marguerite aux Assyriens. Vous vous rappelez la jolie fable que raconte Vitruve et comment Callimaque inventa le chapiteau corinthien en copiant les feuilles d'une acanthe sauvage qui avaient poussé autour d'une corbeille placée sur la tombe d'une jeune fille de Corinthe. Pour décorer leurs vases, les peintres de l'Étrurie et de la Grande-Grèce dessinaient les palmes qui croissaient au bord de la mer bleue alors comme aujourd'hui; dans les tapis de la Perse, vous retrouvez l'œillet, la feuille du marronnier dans les sculptures mauresques; nos cathédrales françaises reproduisent en délicates sculptures la flore de nos champs et c'est hier que le Japon nous a ramené cet amour des fleurs et des végétations prises en leurs attitudes les moins apprêtées. C'est sollicités par cet exemple récent que nos dessinateurs sont revenus à l'étude de la nature.

La plante est infinie dans ses aspects, gracieuse dans sa fleur, fine en ses racines, altière et robuste par la solide architecture de ses grands arbres, délicate et souple sur ses longues tiges vertes, variée dans le dessin des feuilles. Les graines ont, des plus grosses aux plus ténues, des dessins imprévus et constituent des jeux de fonds; les bulbes et les oignons donnent des profils de vases; les fruits ont prêté leurs formes à tous les besoins de l'homme, la pomme, la fraise, l'artichaut, la figue, l'ananas, la gourde, le melon, le gland, la pomme de pin, sont des types parfaits que nous avons dérangés et non perfectionnés. Avec le microscope on découvre dans le calice d'une fleur, dans l'ovaire, dans les organes les plus secrets de la plante, dans la chair du fruit, dans le tissu de la feuille, des trésors d'ornementation non encore explorés; l'écorce de l'arbre est un modèle pour le ciseleur; les fleurs

des jardins ont toutes les harmonies de la couleur et je n'en finirais pas s'il fallait analyser toutes les beautés que nous offre le règne végétal et que l'art exploite sans les pouvoir épuiser jamais.

C'est pourquoi, Messieurs, comme premier chapitre à l'Exposition, je vous propose de placer la *Plante Vivante*.

Il faut inviter nos horticulteurs à s'associer à nous. Ils apporteront leurs fleurs, non pas seulement les plus rares, mais aussi les plus simples. Pour cette fois, ils tairont leurs préférences. Ils trouveront des serres où vivront les orchidées les plus étranges, mais ils nous montreront les herbes des champs et les plantes les plus humbles. Nous jouirons, toute une saison, des fleurs, des fruits, des légumes et des herbes. Le jardin ne sera plus la parure de l'exposition, mais une partie du musée, un recueil de modèles exposés vivants et posant pour les artistes et les élèves.

La Société d'Horticulture ne refusera pas ses conseils et son aide à notre société et il faut, dès à présent, s'entendre avec elle pour cette utile et précieuse collaboration.

La deuxième partie de notre Exposition, la plus importante, sera celle des Industries d'art. Ici, Messieurs, je vous propose d'admettre toutes les industries où l'art décoratif joue un rôle, mais de repousser absolument tout ce qui sera hors de ce cadre. On pourra faire une sélection, car les Exposants ne nous manqueront pas et ce sera déjà un mérite que d'avoir été reçu dans cette exposition.

Je crois que nous pourrons, sous le titre général de LA PLANTE, appeler tous les métiers que nous avions admis séparément dans les Expositions précédentes et conserver les grandes divisions primitivement déterminées :

1. Les métaux; — 2. Les tissus; — 3. Le papier; — 4. Les peaux; — 5. Le bois; — 6. La pierre; — 7. La terre; — 8. Le verre.

Il n'est pas nécessaire aujourd'hui de vous dire les subdivisions de ces 8 groupes. Vous savez qu'ils contiennent tous les arts qui nous intéressent et auxquels appartiennent les clients et les amis de l'Union centrale qui, depuis six ans, nous reprochent de les oublier.

Nous allons les convoquer et leur proposer un programme clair, nouveau, attrayant.

Que leur demanderons-nous? D'exposer tout ce qui, dans leur fabrication ancienne ou récente, emprunte à la plante un élément de forme ou de décor. Nous ne voulons pas exclure la figure humaine, ni la représentation des animaux, ni la combinaison des lignes géométriques, mais nous exigeons que la plante se mêle à ces divers modes d'ornementation. C'est elle qui donne entrée chez nous.

Nous n'exigerons pas davantage que l'exposant n'apporte que des produits nouveaux, des compositions inédites; il nous plairait au contraire qu'un céramiste, qu'un fabricant de papiers peints ou d'étoffes imprimées ou tissées nous montrât tout ce que, depuis vingt ou trente années, lui et ses dessinateurs ont su extraire de la plante et de la fleur.

Mais ce que nous voulons surtout, c'est qu'en vue de cette exposition, des œuvres nouvelles et originales soient créées.

C'est pour cela que nous vous demandons, Messieurs, de prendre, dès à présent, un parti, et si notre idée vous agrée, de faire savoir sans retard que cette Exposition aura lieu, ou et quand elle ouvrira. Il faut un an au moins pour la préparer, il faut aux artistes et aux maîtres le temps de rechercher leurs modèles dans la nature. Vous n'accorderez de récompenses qu'aux œuvres exécutées suivant les programmes que vous allez faire.

Donc, orfèvres et bronziers, tapissiers et brodeurs, dentellières, fabricants de soieries, graveurs, imprimeurs, libraires, photographes, fabricants de papiers peints, relieurs, tablettiers, sculpteurs et ébénistes, menuisiers, laqueurs, lapidaires, céramistes, émailleurs, ver-

riers, peintres, etc., sont avec les artistes et les ouvriers qu'ils emploient, admis à ce concours dont la plante sera le thème préféré.

A côté et parallèlement aux produits de l'industrie, seront dans une 3e classe les œuvres d'artistes, peintures décoratives, sculptures, dessins, modèles, maquettes, projets non encore exécutés, mais tous ayant un rapport direct avec la plante.

Je n'ai, jusqu'à présent, parlé que des Expositions industrielles et artistiques. Revenant aux anciennes traditions de notre Société, je pense faire aux Écoles une large place.

Ce sera la classe de l'enseignement, la 4e. Y seront admises toutes les écoles de dessin, mais en bornant les concours à la copie de la plante et aux compositions s'inspirant d'elle.

Nous inviterons les éditeurs de livres et de gravures à nous apporter tout ce qui peut aider à l'enseignement en cette voie, ouvrages de botanique, traités de science ou études faites au point de vue de l'art.

Des conférences, des cours, compléteront le caractère pédagogique de l'exposition. Les élèves des Écoles trouveront, comme les ouvriers de nos ateliers, profit à suivre ces leçons qui expliqueront le but poursuivi par l'Union centrale.

Il appartiendra à votre Commission d'Enseignement de faire ce programme et vous aurez des maîtres pour lui donner le développement scientifique, la démonstration artistique et les aperçus historiques.

Ce qui achèvera cet enseignement, ce qui aidera à ces cours et les rendra intéressants pour les yeux, ce sera la section rétrospective qui formera la 5e et dernière classe.

Il suffit, Messieurs, que j'indique l'idée, vous avez deviné d'avance tout le parti que vous en pourrez tirer.

L'objection faite par les collectionneurs à nos dernières tentatives d'emprunt était celle-ci : « Les objets d'art ne changent pas, on les a vus déjà, on ne peut pas remettre toujours les mêmes choses sous les yeux du public. » Nous aurons à répondre à nos amis que depuis huit ans nous ne leur avons rien demandé, que leurs collections se sont enrichies ou modifiées; mais c'est le classement nouveau de ces objets qui leur donnera un intérêt nouveau. On ne le recherchera, on ne les présentera qu'à cause du principe ornemental dérivé de la plante.

Nul objet d'art ancien ne figurera, que s'il contient cet élément décoratif.

Mais dans quel ordre sera classé ce musée rétrospectif de la plante ornementale?

Deux méthodes peuvent être proposées. L'une qui serait parallèle à celle que nous adoptons pour les produits modernes et qui consisterait à ranger les collections rétrospectives de quelque style et de quelque temps qu'elles soient, dans les 8 grandes divisions correspondant au métal, aux tissus, au papier, aux peaux, au bois, à la pierre, à la terre et au verre.

L'autre qui correspondrait aux styles ou suivrait l'ordre chronologique. Exemple : on rangerait dans une même salle tous les objets persans, qu'ils fussent de cuivre ou de terre, de laine, de soie, de pierre ou de bois.

Ces deux systèmes peuvent être également adoptés et c'est à la Commission du Musée qu'il appartiendra de décider; si notre avis nous était demandé, nous inclinerions à préférer le premier système parce qu'il serait d'une étude plus prompte et plus facile pour les artistes et les industriels qui forment notre clientèle.

En outre, cela simplifierait les divisions. Nous aurions 8 groupes nettement définis correspondant aux 8 groupes de l'industrie. Nous serions certains d'avance de ne pas avoir de lacunes et rien ne s'opposerait à ce que, dans chacun de ces groupes, on établît des subdivisions par époques ou par styles.

Il me paraît logique et instructif d'établir un parallélisme complet entre les produits modernes et les produits de l'art ancien.

Je ne crois pas avoir à vous entretenir aujourd'hui des concours. Il appartiendra à une commission spéciale de les déterminer, mais il faudra les rendre précis, ne demander que des objets d'une utilité réelle et relever avec éclat la valeur des récompenses.

Deux questions sont encore à poser.

Où se fera cette Exposition?

Et quand se fera-t-elle?

Il serait préférable de ne pas quitter le palais où nous vivons et dans lequel ont eu lieu, depuis 1875, les huit Expositions de l'Union centrale.

C'est nous qui les avons commencées; nous avons pris en face du pays ce rôle d'instructeurs, et les premiers parmi nos artistes et nos chefs de l'industrie proclament qu'ils doivent à l'Union centrale, à ses Expositions, à sa méthode, la plus grosse part de leurs progrès.

De même avons-nous fait pour les Ecoles. C'est de l'Union centrale qu'est parti le mouvement qui a modifié l'enseignement du dessin. L'Etat s'est fait, depuis, le propagateur de notre programme.

Or, toutes ces expositions, ces démonstrations, ces luttes et ces victoires ont eu lieu ici, dans le palais des Champs-Élysées. C'est notre terrain; d'autres y sont venus ensuite, mais nous y sommes entrés les premiers et nul ne s'y trompe.

Je sais bien que ce palais a été promis pour 1890 et pour 1891 et qu'il y aura de sérieuses difficultés à l'obtenir à l'époque qui conviendrait; il a toujours fallu attendre que l'Exposition des Beaux-Arts fût close. Après l'enlèvement des tableaux et des statues, l'installation de nos exposants demande un grand mois; il s'ensuit que nous ne pouvons pas ouvrir avant les premiers jours d'août.

Alors Paris n'est plus dans Paris, nous n'avons plus notre public et la leçon est donnée en pure perte.

Une autre objection capitale s'ajoute à celle-là. C'est que pour une Exposition florale, nous perdrions ainsi les mois de printemps. A tous égards, il faut donc que notre Exposition commence le 1er mai au plus tard et mieux encore le 1er avril.

Obtiendrons-nous jamais le Palais de l'Industrie pour cette date? Si quelque circonstance heureuse y pouvait aider, si par un accord habilement préparé longtemps à l'avance les artistes consentaient à nous céder la place en 1892 et à s'en aller, pour cette fois, tous ensemble au Champ de Mars, je serais d'avis de retarder jusque-là, c'est-à-dire de remettre à deux ans l'Exposition de la Plante.

Sinon, ce serait en 1891 qu'il faudrait la faire, mais en nous transportant nous-mêmes, en ce cas, aux Palais du Champ de Mars, avec nos serres, nos plantes et en y commençant le 1er avril.

C'est, vous le voyez, Messieurs, un grand et vaste projet qui mérite votre étude et toutes vos réflexions. Je crois qu'il justifiera le titre que vous avez donné à notre Société, car il relève plus que tout autre des *Arts décoratifs*.

Vous remettrez ainsi un peu d'ordre dans nos écoles et dans nos ateliers. Vous apprendrez aux élèves et aux maîtres où ils doivent chercher l'inspiration directe sans pasticher les modèles et emprunter aux décors voisins.

Vous prendrez l'avance sur les Ecoles étrangères qui sont assoiffées de progrès, avides de nouveau; mais ne laissez pas l'idée improductive, d'autres s'en empareraient : Anglais ou Allemands en feraient un instrument de réclame, un moyen de propagation; ils ont le don de s'assimiler tout ce qu'ils glanent et de l'exploiter à leur profit.

Ce n'est pas une idée personnelle, croyez-le bien. Elle est dans l'air; si je m'en suis fait l'apôtre depuis dix ans, c'est parce que je vis avec vous, parce que je travaille entre l'ouvrier et l'artiste et que je cherche à comprendre les tendances du goût public.

Nous revenons, après avoir vagabondé par tous les chemins, à la seule étude sage et bonne, à celle que suivaient nos pères, qu'ont suivie tous les peuples, avec leur simple instinct, leurs traditions, leur religion, leur goût. Nous regardons ce que la terre nous donne et, dans l'herbe, dans la fleur, dans le fruit, dans l'arbre et dans la feuille, nous retrouvons tous les principes de décor du passé, nous y trouvons aussi l'inspiration nouvelle de demain.

Il faut apprendre l'ornement d'après nature, comme on apprend à peindre et à modeler d'après le modèle vivant; la Plante ne nous fera pas oublier la beauté de la femme, la grâce de l'oiseau, la fantaisie à trouver dans le papillon et dans l'insecte.

Galland, dont nous possédons les merveilleux dessins, étudiait en même temps d'après l'homme et d'après la fleur, et je n'ai pas songé à introduire dans notre style français les lois décoratives de l'Islam.

Je vous demande donc, Messieurs, de discuter ce programme et, s'il vous agrée, de nommer une commission de 3 ou 4 membres pour en poursuivre l'étude.

Dès à présent, je vous propose comme titre unique de l'Exposition ce simple mot :

LA PLANTE

Et je vous demande d'établir cinq grandes divisions.

1° *Exposition horticole.* — La Plante vivante.

2° *Exposition industrielle.* — Application de la Plante à la décoration ou à la forme des produits manufacturés.

3° *Exposition artistique.* — Peinture décorative, dessins, sculpture, modèles où la plante entre comme élément décoratif.

4° *Exposition de l'enseignement.* — Ecoles de dessins; exercices et concours ayant la plante comme thème. — Bibliothèques, livres, publications ayant trait à la plante. — Conférences, leçons.

5° *Exposition rétrospective.* — Collections, objets anciens ou modernes de tous styles classés suivant un ordre méthodique tendant à démontrer le rôle de la Plante dans l'art décoratif.

Une 6e classe doit nécessairement compléter cet ensemble. Elle aurait pour objet l'art des jardins dans le passé et dans le présent. Il appartient, à propos de la Plante, de ne pas oublier que la France a eu Le Nôtre, le grand architecte des jardins, et qu'elle a un autre grand artiste dans M. Alphand. Avec la collaboration de celui-ci, nous pourrions donner à notre Exposition un cadre digne d'elle.

Cette Exposition sera ouverte à tous ceux qui se conformeront au programme sans distinction de nationalité, c'est-à-dire que les étrangers y seront admis au même titre que nos nationaux, qu'ils ne pourront pas former de groupes et qu'ils concourront aux mêmes récompenses.

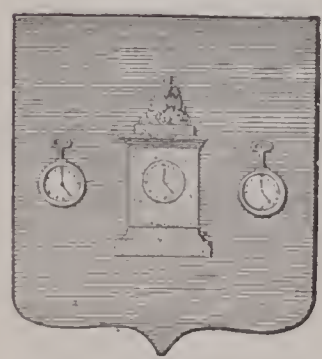
LUCIEN FALIZE.

Atelier d'horlogerie, au commencement du XVIIe siècle.

LES COQS DE MONTRE

LEUR HISTOIRE, LEUR DÉCORATION

I



Armoiries des horlogers parisiens.

Tous nos lecteurs connaissent, au moins de vue, les coqs de montre, ces délicates petites pièces de métal, les unes rondes avec deux oreillettes perforées, les autres munies d'un talon en arc de cercle. Beaucoup, en voyant ces gracieux bijoux, amoncelés dans les sébiles des brocanteurs parisiens ou montés en broches et en épingles chez quelques bijoutiers, ont dû se demander quel en était l'usage primitif, dans quel pays et à quelle époque on les a gravés, découpés et ciselés.

Les plus anciens datent des premières années du XVIe siècle; les plus récents, de la fin de la Restauration, entre 1820 et 1830. Leurs pays d'origine sont la France, l'Angleterre et la Hollande. Les autres pays d'Europe, sauf peut-être la Suisse, n'en ont produit que fort peu.

Le coq était une pièce spéciale aux montres ou horloges portatives [1]. Fixé sur la platine au-dessus du balancier, quel qu'en fût le système, il le protégeait contre les chocs, en maintenant l'axe et parfois en limitant les oscillations. Il contribuait, avec d'autres pièces de même style, à la décoration du mécanisme. C'est qu'en effet, sous les Valois et jusqu'aux premières années de Louis XIV, les horlogers, bien que manquant encore des ressources nécessaires pour construire des instruments de précision, étaient des savants doublés d'artistes de talent. Ils avaient une connaissance profonde des lois de la mécanique trouvées à cette époque; ils étudiaient l'astronomie et tentaient la construction d'horloges sidérales. Beaucoup confectionnaient eux-mêmes, non seulement tous les ressorts, mais encore les statuettes, les émaux et les pierres taillées qui ornaient leurs ouvrages. Ils étaient sculpteurs et graveurs, et, dans les pièces les plus soignées, ils ne laissaient aucune partie sans décoration, même celles qu'on ne pouvait voir qu'en ouvrant le boîtier.

Dans les montres de luxe, ils recouvraient la platine extérieure d'une plaque travaillée à jour, qui en couvrait toute la surface, et façonnaient les colonnettes qui la relient au cadran. D'autres fois ils se bornaient à ciseler les pièces reposant sur la platine, sans la décorer elle-même; mais il est une pièce dont la présence était indispensable et qu'ils ont toujours travaillée, c'est le coq. Cette méthode adoptée pour des motifs d'ordre artistique, et aussi pour pouvoir vérifier le bon fonctionnement de l'appareil, dénote chez ses inventeurs un tempérament d'artiste bien profond.

Artistes, ils l'étaient par le savoir-faire que révèlent à l'examen de leurs ouvrages les formes qu'ils ont pu trouver, suivant les exigences des mécanismes nouveaux qu'ils créaient et par les combinaisons qu'ils savaient faire d'un nombre limité de motifs pour produire des objets toujours gracieux, toujours variés [2] et en apparence toujours originaux. En apparence surtout, car une personne de goût à qui on présenterait pour la première fois plusieurs centaines de coqs, les répartirait assez vite en un certain nombre de familles de même style, où les motifs caractéristiques de chacune d'elles se transformeraient et se remplaceraient d'après des règles qui se devinent, sans pouvoir se préciser. Elle serait sans doute fort surprise d'apprendre que son classement par types et par genres serait en même temps un classement chronologique.

II

Nous connaissons les pays où la construction des montres a été en honneur avant que les horlogers modernes aient substitué l'emploi des ponts à celui des platines, nous pouvons donc étudier dans son ensemble le travail des coqs ouvragés. C'est une branche de l'art complètement abandonnée, mais qui pendant une durée de plus de trois siècles n'a pas été sans subir des modifications profondes de forme et de décoration. Les coqs que rencontrent les collectionneurs sont le plus souvent détachés de leur mouvement; c'est donc sur le vu de la pièce elle-même qu'il faudra en découvrir l'époque et l'origine. On peut y parvenir, mais on ne devra pas négliger les indications que fournit le mouvement lui-même lorsqu'on a la chance de le posséder; aussi indiquerons-nous rapidement l'histoire des mouvements, la date des principales découvertes et les noms des plus illustres horlogers français. Une

1. Nous n'avons pas à nous occuper des horloges proprement dites, qui, dès le XIIe siècle, à en croire les *Usages* de Cîteaux, servaient dans les couvents. Ce texte est cité par l'Encyclopédie du XIXe siècle, au mot HORLOGERIE.

2. Au lieu de les frapper au balancier, comme on le ferait de nos jours, le graveur travaillait à la main chaque coq d'après un croquis.

signature ou l'application d'un principe nouveau permettent de dater sûrement un coq, à quelques années près, car, devant être fait pour la montre, on l'exécutait en dernier lieu. L'adaptation à une montre d'un coq travaillé pour une autre était presque impossible.

Tous les historiens s'accordent pour fixer à la seconde moitié du xve siècle la première apparition des horloges portatives. Nous ferons partir de cette époque notre courte énumération des progrès mécaniques de l'horlogerie.

Pierre Dubois, dans sa remarquable description de la collection du prince Soltikoff, signale combien « il est difficile de constater l'époque précise de l'invention des montres proprement dites ».

Le même auteur nous fournit cependant une date extrême lorsqu'il fixe au règne de Charles VII l'invention du grand ressort moteur, sans lequel leur construction fût restée impossible. Quelque incertitude qu'il puisse exister sur la fabrication des premières montres, il est certain que sous Charles VIII et Louis XII il existait un grand nombre de montres d'un travail soigné et dont la petitesse prouve chez les artistes qui les construisaient une expérience déjà longue de ce genre de travail. Signalons en passant que la grosseur de la montre et l'imperfection du travail ne sont pas, comme on le croit trop souvent, une preuve d'ancienneté.

La simplicité du mécanisme seule constituait un caractère d'infériorité à ces montres auxquelles on ne pouvait demander l'heure qu'à bien des minutes près. Celles du xve siècle et même du xvie n'avaient qu'une aiguille ou *indicateur*.

L'échappement était muni d'un balancier ou *foliot*. C'était une barre portant un disque pesant à chaque extrémité, et maintenue par un pont.

Le ressort agissait alors directement sur le rouage, car, jusqu'au commencement du xvie siècle, on n'eut pas d'organe régulateur de la force motrice. Cet organe, la *fusée*, dont on ne connaît pas l'inventeur, ne fut d'abord relié au ressort que par une corde à boyau. Plus tard, un horloger suisse, Gruet, y substitua une chaîne d'acier, chaîne qui, remarquons-le en passant, a bien pu servir de modèle à Vaucanson pour établir la sienne.

Sous le règne de Henri II, entre 1547 et 1559, le balancier circulaire en forme de roue plate non dentée remplace le *foliot* [1].

Les coqs du xvie siècle entraient dans un tenon rivé sur la platine de la montre, et s'y fixaient au moyen d'une goupille. Ce n'est qu'au commencement du siècle suivant qu'on lui substitua une vis [2].

Le milieu du xviiie siècle vit un important perfectionnement de l'échappement, ce fut l'application au balancier du *spiral régulateur*, dont le docteur Hook de Londres, l'abbé Hautefeuille, d'Orléans, et le célèbre Huyghens se disputent l'invention, au dire de P. Dubois.

Le règne de Louis XIV vit de nombreux perfectionnements; c'est à cette époque que Tompion ou Thomson, horloger anglais, inventa la répétition. Renonçant aux anciennes formes, on ne fit plus que des montres circulaires et fort épaisses.

Le xviiie siècle apporta, au moins dans sa seconde moitié, tant de transformations mécaniques, qu'il est facile de reconnaître un mouvement de cette époque.

C'est à Julien Leroy qu'on doit le remplacement du pignon volant des répétitions par un échappement. C'est ce même horloger qui créa la *potence*, sur laquelle est monté l'échappement et qui, par ses vis de rappel et ses coulisses, permet de rapprocher ou d'éloigner la roue de rencontre de la verge qui porte le balancier.

1. La corporation des horlogers ayant été organisée en 1544; si quelque pièce portait une mention se rapportant à cette corporation, cette date fournirait encore une limite extrême.
2. C'est à M. P. Garnier que nous devons ce détail de haute importance.

Sous Louis XVI on fit des montres plates et Lépine laissa son nom à un de ces genres.

Le célèbre Bréguet fit un grand nombre d'inventions, mais nous ne retiendrons que celle du *ressort timbre*, qu'on trouve parfois dans des montres à coq orné.

III

Pendant que le mécanisme de la montre subissait ces nombreuses et importantes transformations, le coq, lui non plus, ne restait pas invariable.

Il suivit une double évolution pour la forme et pour le genre de la décoration. Les ornements successifs dont on le couvrit tenaient principalement au goût de l'époque à laquelle on le décorait, ainsi que nous le verrons plus tard, mais sa forme et ses dimensions n'étaient pas sans exercer quelque influence. Cette forme dépendait, elle aussi, du mécanisme en usage, mais moins qu'on ne pourrait le croire.

Dans les plus anciennes montres, celles du temps de François Ier par exemple, on ne trouve encore qu'un rudiment de coq; il a la forme d'un S; une de ses branches s'enroule autour de la cheville qui le fixe à la platine, l'autre s'étend vers l'axe du foliot. Pour tout ornement, il n'a qu'une étroite rainure tracée à la pointe; la platine est nue, toute la décoration est réservée au boîtier.

3 2 1

1. Coq de l'époque de la Renaissance. — 2 et 3. Coqs des règnes de Henri IV et de Louis XIII.

Cette sobriété dure peu. Dès Henri II, le coq prend plus d'importance et sa dimension est telle qu'il peut maintenir solidement le balancier et recevoir une véritable décoration. Il se compose de deux pièces : la table et le talon, ovales l'une et l'autre, réunies par un collet plus épais, percé pour recevoir une vis ou une cheville. La table couvrait le balancier, le talon la maintenait sur la platine.

La montre n'ayant qu'un seul balancier ne pouvait avoir au sens strict qu'un seul coq; mais le balancier n'était pas la seule pièce qu'il y eût à soutenir, aussi conçoit-on une montre avec plusieurs coqs. Il en était ainsi sous les Valois, et l'on en connaît qui en possèdent jusqu'à trois, de même forme et de même grandeur. Quelquefois le cliquet est également découpé et se confond avec les coqs. Lorsque la montre portait plusieurs pièces de ce genre, on leur donnait en général des dimensions réduites, bien qu'il y eût encore des espaces libres sur la platine.

A la fin du règne de Henri IV, les grandes transformations que subissait le mouvement firent modifier le coq. Son rôle était de protéger le balancier; or, à l'ancien balancier à poids terminaux, le foliot, on substituait le balancier moderne formé de deux, puis de trois rayons. Il était naturel que la pièce protectrice prît la forme de l'organe qu'elle devait recouvrir. D'autre part la mode préférait aux anciennes montres ovales, octogonales, en croix latine, etc., celles de forme ronde. Il fallait dès lors économiser la place et diminuer le talon du coq, pour que la montre ne fût pas énorme, et un coq à talon court n'aurait eu aucune solidité, la moindre secousse pouvant en faire sortir le pivot du balancier.

Les horlogers français et anglais adoptèrent des solutions différentes. En Angleterre on resta fidèle au système ancien, on eut un talon considérable en forme de segment de cercle,

dont le rayon égalait celui de la montre elle-même, et on le fixa par une vis à tête extrêmement large (fig. 4). Ce type, connu sous le nom de coq anglais, était encore en usage au commencement du XIXe siècle. Les artistes français lui reprochèrent de manquer de solidité et de laisser parfois sortir le balancier. On chercha un remède dans l'adjonction d'une petite oreillette sur le côté de la table. Au point de vue décoratif, la pièce manquait de symétrie, car, pour ménager le passage du carré de la fusée, il fallait entailler le talon et le rejeter de côté, ce qui était fort disgracieux.

En France on renonça à l'ancienne forme à talon unique, et le coq à la française se composa d'un disque tenu par deux vis se faisant face. Les deux talons ou oreillettes qu'elles traversaient étaient aussi petits que possible.

En Hollande on fit des coqs à l'anglaise et à la française, mais il est facile de reconnaître les coqs à double talon qui en viennent ou qui en ont pris le nom, au prolongement des talons, qui s'étendent jusqu'aux bords de la platine et en épousent la forme arrondie (fig. 9).

Il ne nous reste à signaler qu'un dernier type, le coq plein ou parisien (fig. 6). Sous Louis XIV on avait substitué aux petits coqs de la période précédente des coqs à double

4 5 6

4. Coqs anglais du XVIIe siècle. — 5. Coq Louis XIV ajouré. — 6. Coq Louis XV, à fond plein.

talon de très grand diamètre (fig. 5). Beaucoup sont plus grands que des pièces de cinq francs. Avec une surface décorable aussi étendue, on avait le moyen de traiter de véritables sujets au lieu de s'en tenir à de simples motifs ornementaux; mais la nécessité de voir les mouvements du balancier à travers le coq était un obstacle. On tourna la difficulté en faisant le coq plein, et en y pratiquant une ouverture ovale ou en croissant.

IV

Si, après avoir indiqué sommairement les principales formes de coqs, nous nous demandons quel genre de décoration pouvait leur être appliqué, nous sommes amenés à les répartir en trois groupes distincts :

A, coqs étroits et longs avec talon égal à la table;

B, coqs à table ronde ou déjà élargie et à talon encore considérable;

C, coqs ronds, sans talon ou avec un talon devenu accessoire dans la décoration : coqs à l'anglaise ou à la française.

La seule condition qui s'impose à l'artiste est de réserver au centre un point d'appui pour le balancier.

La première série n'admet guère qu'un motif qui puisse être élégant, c'est le rinceau

dont une branche passe au centre pour le balancier. Le talon étant identique à la table, peut recevoir la même décoration.

Dans la seconde série, le talon, encore identique aux coqs dont nous venons de parler, en conservera la décoration végétale irrégulière; mais la table devant être circulaire et ayant en général une bordure, se prêtera à deux genres de décor qui, l'un comme l'autre, devront être symétriques. L'un, inventé par l'artiste, sera le décor conventionnel, l'autre ne comprendra que des lignes géométriques. Le décor géométrique lui-même sera mixte si, empruntant des objets à l'imagination, il se borne à les grouper géométriquement; il sera géométrique pur, si tout le dessin du coq peut être tracé à la règle et au compas. La disposition des motifs dans le cercle pourra se faire par rapport à un point central ou suivant un axe imaginaire.

Un coup d'œil sur les objets eux-mêmes prouve que tous ces genres de décor ont été employés. Les coqs les plus gracieux, ceux du XVIe siècle, ne se composent que de rinceaux et de branches de fraisier.

Nous croyons en effet que la plupart des motifs végétaux employés par les horlogers

7 8 9

7 et 8. Coqs à branches de fraisier, formes française et anglaise. — 9. Coq hollandais.

graveurs de cette époque dérivent, non pas de la feuille d'acanthe corinthienne, ni du rinceau architectural, formé de feuilles de chardon ou d'artichaut, mais du fraisier (fig. 1). C'est de lui que proviennent ces traînes aux souples enroulements, ces feuilles trilobées, plus profondément fendues que celles de la vigne, ces fleurs à cinq pétales, voisines de celles du myosotis ou de l'églantine, ce fruit conique finement quadrillé, qui se présente tantôt de profil entouré des sépales, tantôt de face et alors parfaitement circulaire. Dans les coqs de ce genre, on ne trouve généralement pas de bordure; la combinaison des feuillages en tient lieu, et l'élégance de l'objet n'en est que plus grande. A cet égard nous ne saurions trop admirer les œuvres produites à Paris par les Jacques Joly, les Denys Bordier, les Martinot ou les David; à Blois, par Pierre Keuper ou Jacques Duduict; à Sedan, par Isaac Forsat; à Dijon, par Phélisot ou Bouhier, enfin par tant d'autres habiles artistes.

Lorsque, conservant les talons ovales, on fut contraint de donner à la table une forme circulaire, on modifia, sinon les motifs eux-mêmes, du moins leur disposition; on conserva au talon les rinceaux de fraisiers qui s'y adaptaient si bien, mais, pour que l'ensemble ne fût pas disparate, on en plaça aussi sur la table. Ils prirent alors naissance au centre et se développèrent en plusieurs groupes jusqu'à la bordure qui les relie. On connaît des coqs à quatre groupes de rinceaux, mais le plus souvent il n'y en a que trois (fig. 3). Le cercle se divise alors en six secteurs, trois pleins et trois vides. Quelquefois les vides sont occupés en partie par des motifs différents (fig. 8). Le collet sépare nettement le talon de la table, et on n'a plus un décor unique s'étendant sur toute la longueur de la pièce.

On en était encore à ce genre de décoration, lorsque l'ancien coq long donna naissance aux deux types à oreillettes ou à talon anglais. Les plus anciens spécimens de ces deux séries de coqs offrent des rinceaux disposés de la sorte (fig. 7 et 8).

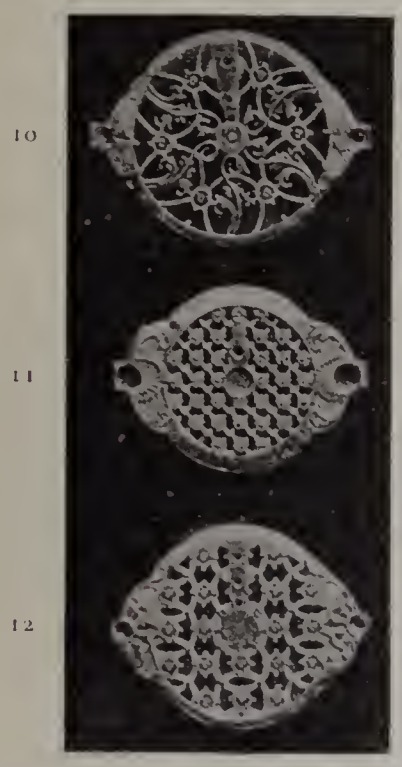
Lorsque, sous Louis XIV, on fit des coqs beaucoup plus grands, les artistes ne se contentèrent plus de l'élégante sobriété du rinceau; la décoration entra dans le grand courant des Arts décoratifs, et utilisa les mêmes motifs que l'architecture et la sculpture. Le coq, qui précédemment était dans la montre une pièce accessoire, y prit une importance exceptionnelle. Beaucoup de montres, très ordinaires comme boîtier, furent à l'intérieur d'une richesse extrême, et l'ensemble du dessin, disposé d'après un axe imaginaire, perpendiculaire à celui des oreillettes, s'inspira de l'architecture antique (fig. 5). Les animaux réels ou fantastiques y furent introduits ainsi que la figure humaine. On peut citer, comme éléments principaux, outre le feuillage de fraisier, qui tend à disparaître, le véritable rinceau dérivé de la feuille de chardon, le dais ou baldaquin, les lambrequins, l'oiseau huppé, placé au centre sur un support architectural ou symétriquement à droite et à gauche, le vase, la corbeille de joncs contenant des fruits, la corne d'abondance, la lyre, tous les animaux fantastiques : dauphin, dragon, chimères, entiers ou seulement leur tête, et se terminant presque toujours en rinceau; les animaux naturels : chien, coq, écureuil, crevette, escargot, lapin, serpent et le grotesque humain, de face ou de profil, généralement la tête de satyre ou de sauvage (plus tard sa place sera toujours près de la vis d'attache; celle-ci s'enfoncera dans la bouche ou dans l'oreille). Une fleur à cinq pétales, pointus et contournés, sert fréquemment à combler les vides ou à relier les rinceaux. On ne la rencontre pas dans les coqs anglais de cette époque.

Il est deux détails qui, à eux seuls, permettent de reconnaître à première vue les coqs faits sous le règne de Louis XIV, quel qu'en soit le pays d'origine. L'un est la disposition particulière de la bordure, striée en dorsade. L'autre est la présence, au milieu des lignes du dessin, d'une bande d'aspect géométrique, plus large que les rinceaux, entre lesquels elle décrit parfois des courbes et des angles; elle fut introduite en même temps que les animaux, le vase et la corbeille, et leur servit de support ou de sol factice. La moulure qui borde sa partie supérieure, et l'emploi qu'on en fait, révèlent suffisamment son origine architecturale. Étendant son rôle, on la fit paraître dans tout le coq, relier les rinceaux, former des dômes et diverses figures symétriques. Ses angles éveillent toujours le souvenir du fronton grec, auquel le dessinateur l'a empruntée. Lorsqu'elle n'a qu'une très faible longueur, on ne la reconnaît plus qu'au parallélisme constant de ses bords et à son filet moulé (fig. 4 et 5). Dans la plupart des coqs anglais ou français de cette époque, il en est fait un véritable abus; de là une lourdeur et une surcharge qui contrastent étrangement avec les légers rinceaux adoptés précédemment. On se sent en présence d'un édifice et on calcule le poids des animaux placés sur d'aussi solides supports. L'emploi exagéré de ces bandes fit épaissir les rinceaux qui s'y reliaient, et les parties pleines l'emportant sur les vides, l'artiste modifia son mode de travail, le foret y joue un plus grand rôle; aussi le coq, vu à l'envers, ressemble-t-il parfois à un crible dont les trous placés irrégulièrement auraient été allongés après coup.

Pour les coqs pleins ou parisiens qui datent de la même époque, il y a deux catégories distinctes : dans la première ils n'ont été découpés que dans le bas, et ne différeraient pas du type courant si on les ajourait [1]; dans la seconde, le décor inanimé a fait place à des scènes mythologiques ou à des allégories amoureuses accompagnées de devises. On y

1. Ce fait n'a rien d'étonnant : les graveurs dessinaient d'après des modèles publiés spécialement pour eux et P. Bourdon, auteur d'un album de ce genre, indique souvent le même motif pour coq découpé ou coq à fond plein.

retrouve fréquemment Persée délivrant Andromède. Dans cette scène, qui figure aussi sur des boîtes de montres émaillées ou gravées, Andromède est toujours placée à gauche. On sent que cette disposition devait exister dans le modèle primitif. Comme allégorie nous citerons un coq de la collection de M. Roblot, où l'Amour franchit la mer en naviguant sur son carquois et rame avec son arc. Le sujet et la devise : « l'Amour est ingénieux » sont empruntés à une gravure ancienne. Il en existe un autre au Musée du Louvre où Apollon jouant de la lyre sous un portique est accompagné de deux amours. M. P. Garnier possède un coq en argent d'une rare perfection où le même sujet est reproduit. Cette scène se retrouve aussi sur l'un de ceux du Musée des Arts décoratifs. C'est encore au règne de Louis XIV qu'il faut rapporter quelques coqs fort rares et qui, dans le commerce, se vendent un très haut



10, 11 et 12. Coqs français du temps de la Régence.

13, 14, 15 et 16. Coqs français de la fin du XVIIIe siècle.

prix. Ils forment un groupe un peu à part; composés de nervures et de fleurs, ils n'ont pas toujours de bordure circulaire et une grande fleurette en occupe le centre.

Dès la Régence nous voyons disparaître les grands coqs ainsi que la bande à filet qui les caractérise; leur diamètre diminue rapidement, et leur décor cesse bientôt d'être disposé d'après un axe imaginaire indiqué au sommet par un dais, un vase, une corbeille ou tout autre motif central, si le coq est français, ou flanqué de deux oiseaux affrontés, s'il vient d'Angleterre. Nous croyons pouvoir rapporter aux premières années du XVIIIe siècle plusieurs pièces sans aucun centre de décoration, où des anneaux reliés par des fleurettes, et se croisant entre eux, sont disposés en rangées perpendiculaires. Dans d'autres (fig. 12), six cercles placés autour du centre y laissent un espace hexagonal, dont les côtés concaves se terminent par autant de fleurettes à quatre pétales. Nous n'indiquons cependant cette date que sous toutes réserves, car des coqs de même forme ont été faits sous Louis XVI et nous n'avons pour les distinguer qu'une légère différence dans la forme des oreillettes.

On adopta peu après le décor à quatre rinceaux forts, séparés par quatre autres plus

minces, qui est caractéristique du XVIIIe siècle et se rattache au genre que nous avons appelé géométrique mixte. Ces rinceaux ne sont que les contours de quatre cercles inscrits, mais leur grâce ne laisse pas soupçonner le procédé géométrique. Il faut de l'attention pour le découvrir (fig. 13). Ici le centre décoratif est le même que le centre de figure, et il y a à cela un motif technique. La fleurette ou le grotesque placé au centre n'offrait pas à l'axe du balancier un point d'appui d'une précision suffisante; un inventeur français eut l'idée de le prolonger au delà du coq et de le faire reposer dans une petite lame de laiton sur laquelle s'applique le contre-pivot d'acier (fig. 10 et suivantes). Elle est tenue par une vis. C'est le coqueret [1]. Sa présence venait rompre la régularité du dessin et rendait à peu près obligatoire la disposition des motifs autour du centre. Dès lors, la géométrie entre définitivement dans la décoration des coqs français, mais elle ne fit longtemps que régler la disposition des lignes et en augmenter la symétrie. Avec le rinceau répété quatre fois, on eut les cercles entrelacés, les lignes droites se croisant et supportant à leurs points d'intersection une pièce en croix, qui tient de la fleurette. Son pays d'origine est difficile à déterminer : c'est une petite cupule, légèrement renflée au centre et pourvue de quatre appendices.

17

18

19

20

17, 18, 19 et 20. Coqs à dessin géométrique du commencement du XIXe siècle.

Sur ces derniers coqs, généralement ovales, le grotesque, qui avait longtemps orné le point d'attache des vis, fait place à une coquille dont le bord est entaillé pour leur livrer passage. La coquille caractérise le XVIIIe siècle comme la bande moulée caractérisait le XVIIe. Elle se retrouve dans tous les pays, mais de l'un à l'autre on voit apparaître de légères nuances.

En France, sous Louis XVI, les rinceaux diminuent ou se combinent à des guirlandes de fleurs (fig. 14). Après lui, on s'abandonne de plus en plus au dessin purement géométrique, et tel coq du Directoire ou de l'Empire pourrait figurer dans un traité élémentaire comme démonstration des propriétés du cercle. Ce ne sont que cercles concentriques, carrés ou hexagones inscrits, divisions par quatre et multiples de quatre, par six et multiples de six, lignes droites ou courbes aboutissant au centre. A peine la gravure a-t-elle orné un peu tous ces traits dessinés au compas; les feuilles et les fleurettes s'y font de plus en plus rares, et semblent n'y figurer que par hasard (fig. 17 à 20).

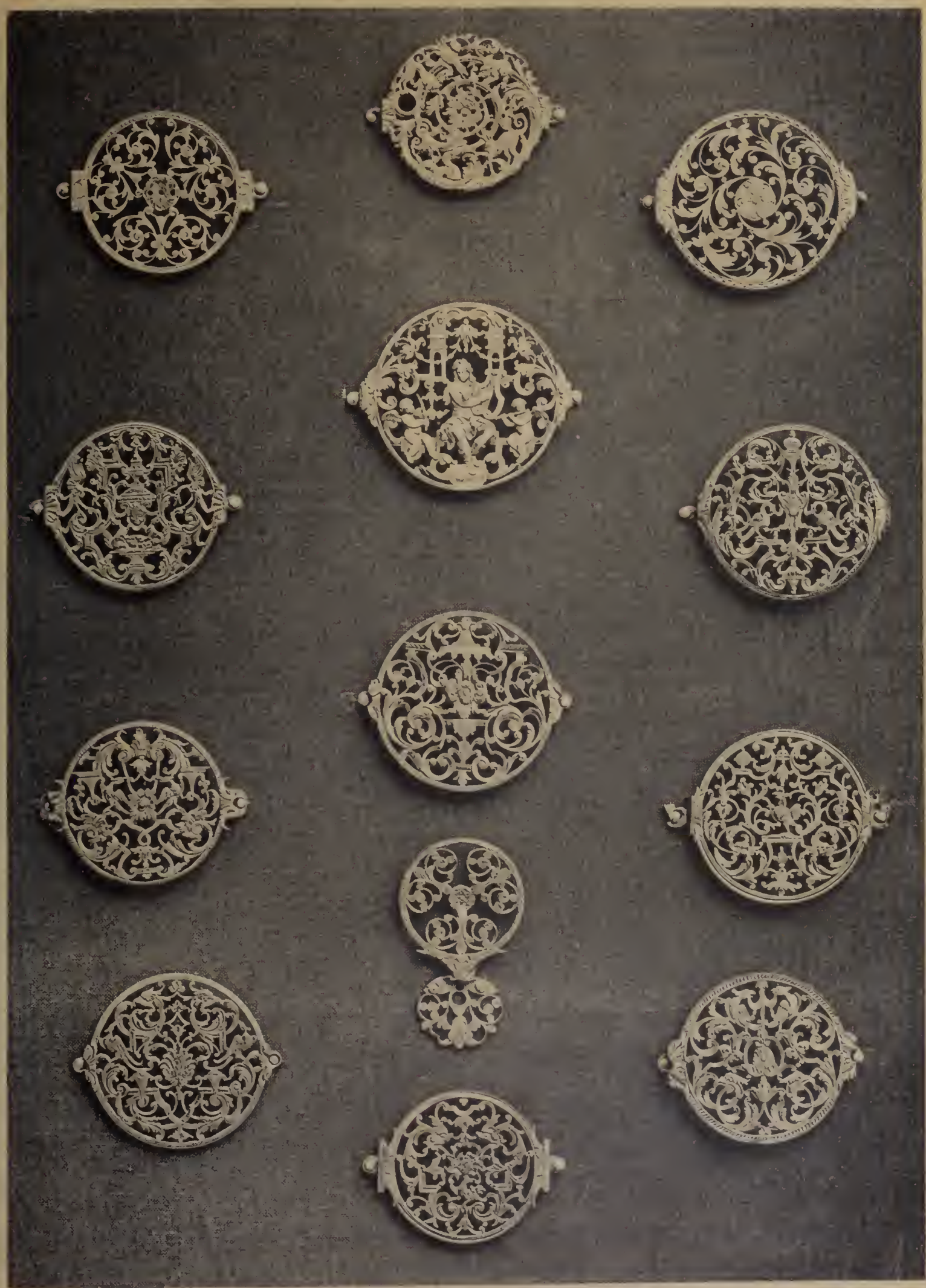
Ce style si froid et si monotone se maintient sous l'Empire et la Restauration, et jusqu'au moment où on cessa de faire des montres à verges, ce qui eut lieu vers 1850.

Les horlogers français seuls faisaient usage de ce disgracieux coqueret, dont la partie utile était suivie d'un prolongement s'étendant jusqu'à la bordure. Les Anglais et les Hollandais ne négligèrent pas le perfectionnement mécanique représenté par cette petite lame rapportée, mais ils en soumirent la forme aux exigences du dessin.

Dans les montres qui ne sont pas françaises, le coqueret est circulaire et fixé au centre par deux petits tenons (fig. 20 et 22); il représente exactement un coq à la française fixé sur une platine et fait plus tard place à un rubis. Dès lors le groupement géométrique ne s'impose plus, on peut tracer librement un ensemble conventionnel. Les Hollandais y font fréquem-

1. En 1741, un coq à coqueret figure déjà dans les planches du traité de Tiout.

LA DÉCORATION DES MONTRES



COQS DE MONTRES, TYPES REMARQUABLES DU XVIIe SIÈCLE)

COQ A FIGURES, D'APRES UN DESSIN ATTRIBUÉ A BÉRAIN

(COLLECTION DE M. PAUL GARNIER)

ment figurer un sablier ailé, surmontant deux faux en sautoir et entouré par un serpent qui se mord la queue. Quelques-uns de leurs coqs à longues ailettes sont géométriques, mais la ciselure des plus anciens offre toujours un relief très accentué. Sur les plus récents il n'y a que la simple gravure.

En Angleterre, les ouvrages appartenant aux dernières périodes étaient d'un travail plus soigné qu'en France. Le stylet ornemental avait suivi une évolution moins rapide, et l'on distingue les œuvres du commencement et de la fin du XVIIIe siècle moins au dessin lui-même qu'à leur forme générale et à leur travail. L'exécution du coq et des garnitures qui l'entourent est d'un dessin serré, finement gravé, et presque toujours sans relief. Sur les plaques latérales une main indique le cadran de l'avance et du retard. On ne la trouve que sur les montres anglaises de l'époque du Directoire. Comme dans les pays voisins, leur taille a diminué. La table n'est plus séparée du talon par un volumineux collet pourvu de deux enroulements latéraux; elle pénètre au contraire au-dessus de lui, de telle sorte que la coquille qui pare leur point de jonction n'est plus au-dessus du balancier. Le talon lui-même est beaucoup moins large et ne dépasse presque plus la table. La forme fait déjà pressentir les ponts en usage de nos jours (fig. 22 et 23).

La suppression du collet apparent permet d'observer un curieux exemple de survivance. Dans les anciens coqs anglais, les bords du collet étaient rabattus en biseau (fig. 4 et 21). Cette partie se rétrécissant avec le temps, le biseau ne fut plus utile pour en masquer la lourdeur; on continua cependant à le conserver, et, dans les pièces où l'empiétement de la table sur le talon empêche de le faire sentir, un trait étroit, un dessin ou une découpure légère viennent en conserver le souvenir. Il en est de même pour les écoulements latéraux qui se trouvaient à cette même place; ils diminuent graduellement et ne laissent plus que de légères saillies (fig. 22 et 23). Nous avons dans ces faits de survivance toute matérielle, une preuve de l'esprit d'imitation qui dominait les artistes graveurs de coqs.

Il faut placer dans la période impériale une classe de coqs ajourés tout à fait spéciaux; ils sont d'un travail extrêmement grossier et portent des trophées d'armes, des drapeaux et autres attributs militaires. Nous n'en connaissons pas l'origine certaine, mais nous pouvons présenter à ce sujet une hypothèse plausible. M. Roblot possède dans sa belle collection de cadrans de montre à sujets émaillés, toute une série avec portraits de l'empereur ou allusions à ses victoires et provenant de montres commandées par lui, pour être données aux troupes. Les coqs avec attributs militaires n'en proviendraient-ils pas?

Aux œuvres de basse époque, il faut joindre des ponts à large talon demi-circulaire, attachés par deux vis. Ces pièces entièrement pleines portent en creux des dessins d'aspect peu élégant, mais qui acquièrent une certaine finesse lorsqu'on les voit en relief dans une empreinte. L'ensemble demeure cependant lourd et disgracieux.

Remarquons-le, maintenant que nous avons fini l'examen technique et artistique des coqs de montre, leur forme générale a toujours dépendu des exigences du mécanisme, et, dans leur dessin, il n'y a jamais eu que des motifs purement décoratifs.

Bien que les montres fussent destinées surtout à des personnes riches, gentilshommes ayant des blasons, bourgeois ayant des devises et des emblèmes, on n'y trouve jamais de motifs rappelant, même de loin, l'art héraldique, et les emblèmes, symboles ou allégories y sont très rares, de même que les monogrammes. On ne trouve comme exception que les coqs à trophées militaires de l'Empire, et c'est peu pour une époque où tous les événements politiques étaient peints sur les cadrans. On peut désigner sous le nom de coqs de fantaisie ceux dont le dessin, fait sur commande, contient une allusion à la personne du possesseur de la montre, un monogramme, un blason, un portrait historique, l'aigle à deux têtes de la maison d'Autriche, un Christ ou toute autre figure; le nombre en est très restreint. Sur ceux

où on croit voir des fleurs de lis, la présence de cet emblème, si naturel cependant, peut être discutée, et ils ne remontent pas au delà de la Restauration. Pour tous les autres, et le nombre en est incalculable, les motifs sont empruntés aux sources générales où puisent tous les arts décoratifs et ils passent par les mêmes évolutions.

V

Maintenant les coqs ne servent plus en horlogerie, la plupart des montres dont ils faisaient partie ont été démontées par les marchands qui en utilisent les pièces, et nous ne devons plus voir en eux que les épaves d'un art éteint. Que deviennent-ils, et quel emploi convient-il de leur donner? On en utilise déjà beaucoup en bijouterie, et cette mode ne fera sans doute que s'accentuer, car elle procure des bijoux de bon goût à des prix modérés; mais on ne doit pas les monter au hasard. En ceci comme en d'autres choses, il faut observer certaines règles qui résultent de la nature même de l'objet employé. Négligeant les coqs longs de la Renaissance qui, vu leur rareté, sont de droit des objets de collection, nous examinerons de suite les coqs symétriques ou à oreillettes et ceux du type anglais.

Pour les premiers dont l'axe de décoration, lorsqu'il en existe un, est perpendiculaire à la ligne des oreillettes, l'utilisation est facile. Les très grands du règne de Louis XIV semblent faits pour être montés en broche. Ceux trop petits pour cet usage peuvent fournir des épingles de cravate et de chapeau ou figurer dans des bracelets. En tout cas, lorsqu'on adapte une monture métallique, il est nécessaire de les consolider en rejoignant les oreillettes par un cercle de métal caché sous la bordure. Sans cette précaution le bijou se tord et se brise au premier usage. Les doublures en métal brillant sont à éviter ; si on ne laisse pas l'objet à jour, un fond mat et foncé est ce qui en fait le mieux ressortir la dorure.

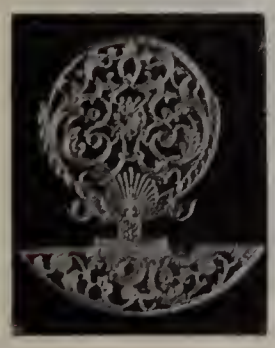
Les coqs anglais, créés pour avoir l'extrémité de la table libre et le talon au bas, ne se prêtent pas aussi aisément aux mêmes usages. Le manque de symétrie du talon par rapport à la table apporte une difficulté de plus, car nous ne conseillerons jamais de le scier lorsque l'objet est intact. Si cette partie manque, les coqs anglais se montent en épingle bien mieux que le coq français dont la vraie monture est celle en broche. Mais la présence du talon n'empêche pas de les faire figurer dans une décoration de tenture ou de draperie, ou dans une coiffure. Masqués en partie, soit par un pli de l'étoffe ou du ruban, soit par une mèche de cheveux bruns, ils produisent les plus heureux effets. On peut aussi en les appareillant en faire des agrafes de manteau. Du reste les difficultés que présente leur utilisation ne révèlent que mieux le goût de la personne qui sait en tirer partie.

VI

Si les coqs, considérés maintenant comme des épaves intéressantes ou précieuses, peuvent fournir des éléments utiles à la parure, on ne saurait admettre qu'une simple transformation du mécanisme des montres rende à jamais inutile le travail purement artistique des maîtres ornemanistes, tels que Bourdon, Briceau, Mussard et bien d'autres qui créaient des modèles pour l'horlogerie. L'utilisation du coq rend l'objet à la circulation, mais le dessin qu'il porte est un capital d'art qu'il ne faut pas négliger. Leur examen est un exercice fort instructif pour les décorateurs qui n'ont pas encore l'expérience que donne une longue pratique. Ils apprendront là tout le parti à tirer de certains motifs et comment on peut les disposer dans un espace restreint. C'est un emploi à donner aux séries de coqs qui ne sont pas l'accessoire d'une collection de montres ou les pièces justificatives d'une histoire de l'horlogerie.

Comme motifs artistiques tous les coqs peuvent servir, et nous ne saurions trop conseiller à un dessinateur ornemaniste d'en réunir 150 ou 200 types judicieusement choisis; il aura sous un petit volume ce que bien des albums ne lui procureraient pas.

Nul peut-être ne disposera des rinceaux avec autant d'habileté et de grâce que ne l'ont fait les auteurs des coqs longs à branches de fraisier de la Renaissance. Les types du XVIIe siècle avec leur axe de décoration ne sont pas moins utiles et semblent dessinés pour la tapisserie; toute personne sachant interpréter un dessin peut s'en inspirer pour un meuble de salon aussi pur de style que facile à exécuter. La vue du coq que l'on étudie, en permettant de répartir les masses avec sécurité, et de prévoir ce que sera l'effet général, procure une grande économie de temps. Les coqs géométriques des dernières époques n'offrent pas aux artistes la même utilité, ils sont nuls comme valeur d'ensemble; seuls, les fabricants de moulures et de rosaces pourraient s'en servir pour renouveler un peu leurs



21

22

23

Coqs anglais du XVIIIe siècle.

modèles d'ateliers. Puisse la vue des coqs du Directoire et de l'Empire nous délivrer enfin des disgracieux milieux de plafonds qui encombrent les maisons nouvelles.

Ce sont là quelques-unes des observations que provoque l'étude des coqs. Nous sommes heureux de les avoir mises en lumière, bien que nous ne nous dissimulions pas l'insuffisance de notre travail. La faute en est à sa nature même et à la dispersion des objets qui en sont la base, enfin à l'absence complète de tous travaux antérieurs. On a écrit bien des histoires de l'horlogerie, sans avoir pu encore fixer la date précise des principales découvertes qui l'ont fait progresser; nous sommes les premiers qui nous soyions occupés spécialement des coqs. Puissions-nous être utiles à ceux qui voudront poursuivre cette étude et rectifier les erreurs que nous avons pu commettre.

Nous ne saurions finir sans remercier les personnes qui par leurs conseils ou la communication des originaux ont bien voulu faciliter notre tâche : M. Darcel, l'éminent conservateur du musée de Cluny, à qui nous devons la connaissance de quelques-uns des plus anciens spécimens; M. P. Garnier, dont la riche collection personnelle, jointe maintenant à celle du prince Sotikoff, est sans rivale, et dont les conseils nous ont été encore plus utiles que la visite de son musée; M. Roblot, si compétent pour la période révolutionnaire; enfin M. Victor Champier, à qui nous devons l'hospitalité de la *Revue des Arts décoratifs*.

M. IMBERT. — FR. DE VILLENOISY.

Modèle de tapisserie exposé par M. Galland au Salon du Champ de Mars

L'ART DÉCORATIF

AU

SALON DU CHAMP DE MARS [1]

I

Le Salon des Champs-Élysées nous a laissé une impression de désordre et, somme toute, de médiocrité. Il y faut acheter la vue de quelques bons tableaux par de longues recherches à travers des salles encombrées, jusqu'aux frises, d'insignifiances, de platitudes, de redites, d'insipides amplifications. C'est l'Exposition telle que l'ont faite les mœurs sottement électorales dont j'ai parlé. Au Champ de Mars, nous avons, par bonheur, à constater d'autres tendances. C'est ici, comme nous savons, le Salon du mont Aventin. La jeune école s'y est groupée presque entière, entraînant à sa suite un certain nombre d'individualités plus ou moins dévouées aux idées anciennes, mais écœurées de tous les abus enracinés au Palais de l'Industrie. A bien envisager les choses, on n'a point dressé autel contre autel : on s'est armé pour

1. La *Revue des Arts décoratifs* a consacré un grand article, dans son dernier numéro, au Salon annuel du Palais de l'Industrie. Elle devait publier de même une critique du Salon du Champ de Mars. Nos lecteurs comprendront qu'il ne nous ait pas été possible de leur offrir à la fois les deux études, ayant à faire place à des travaux de genres très divers; mais ils nous en voudraient d'arguer de la fermeture de l'Exposition pour les priver du compte rendu d'une manifestation d'art importante à plusieurs titres et qui fait partie de l'histoire de l'année. *Note de la rédaction.*)

des convenances et des contingences d'organisation : seulement, en réalité, la nouvelle esthétique française sort triomphante de ce mouvement.

On a fait grand bruit de ces querelles — si grand bruit qu'il me suffira de toucher un mot de leur objet principal. Les dissidents ne veulent plus être traités en écoliers qu'on encourage de menus prix et de médailles : on ne saurait, en bonne conscience, les désapprouver. Le suffrage des connaisseurs, l'acquisition des œuvres, le ruban rouge accordé par l'État aux plus méritants sont des récompenses autrement enviables et qui, tout au moins, ne rapetissent point leur homme. C'est là le solide et honorable terrain sur lequel la scission s'est résolue. Que la Société, présidée par M. Meissonier, se garde, maintenant, des petitesses; qu'elle évite de se constituer en Académie, avec des faveurs réservées à ses membres — celle, par exemple, d'exposer, sans contrôle, un nombre illimité de tableaux; qu'elle n'épargne rien pour qu'un choix sévère préside à ses Salons annuels; qu'elle contribue à supprimer, chez nos artistes, ces menées électorales et ces agitations de brigues qui, depuis vingt ans, leur ont fait tant de mal; qu'elle assure à son jury, annuellement tiré au sort entre ses membres et toujours renouvelé, une liberté entière; enfin, qu'elle fasse accueil, en ses expositions, à tous les arts, grands et petits, qui forment l'Art, et je crois que l'avenir lui appartient et qu'elle rendra à notre école des services qu'on n'oubliera point.

II

Le Salon du Champ de Mars se distingue, de prime abord, par un arrangement confortable et plein d'agrément. C'est au premier étage du Palais, à droite et à gauche de l'escalier d'honneur dont le pourtour, orné de tapisseries, a été dévolu à la sculpture. On a prodigué les draperies, les tapis, les sofas, les plantes d'ornement. Les cadres sont relativement espacés; aucun n'est accroché trop haut; les envois d'un même auteur sont groupés, autant que possible; les plafonds s'offrent aux yeux à l'état plafonnant; certaines peintures murales se détachent en des cadres d'architecture, imitant la pierre, qui les mettent en valeur, et l'on a tout le recul nécessaire pour bien voir. Cet ensemble de disposition est aussi digne d'éloges qu'il est peu commun.

C'est par la section de sculpture que je commencerai mon examen sommaire. Les œuvres assez peu nombreuses qu'on y rencontre attestent des tendances à l'art intime et familier plus qu'à la décoration proprement dite. Le *Victor Noir*, de M. Jules Dalou, étendu sur le sol, en habit de soirée, la chemise ouverte, comme venant d'expirer sous la balle du prince Pierre Bonaparte, et son chapeau de soie traînant auprès de lui, est, sans doute, une figure tombale expressive, ou l'auteur a tiré parti du vêtement moderne avec une rare habileté : ce n'est pas ce qu'on peut appeler un morceau décoratif. De même le bas-relief en marbre, d'un fin travail, de M. A. Charpentier : *Jeune mère allaitant son enfant*, qui pourrait tenir lieu de Madone au retable d'un autel; de même cette figure nue de femme endormie, au corps singulièrement souple, intitulée, par M. Michel-Malherbe, *la Dernière Nymphe*. Mais, sans m'attarder à de stériles nomenclatures, je vais droit à l'œuvre la plus importante de cette série, au groupe colossal de M. Desbois : *la Mort*.

Il paraît qu'à l'origine, le sculpteur avait en vue de traduire l'admirable fable de La Fontaine : *la Mort et le Bûcheron*. En travaillant, M. Desbois a cru agrandir son sujet en changeant son titre et en supprimant le seul signe qui pût trahir le bûcheron : la hache. En réalité, la donnée est exactement celle du fabuliste, la donnée populaire par excellence : un pauvre diable qui appelle la mort en un moment de défaillance et qui la repousse avec horreur quand elle vient à son appel. « Mieux vaut souffrir que mourir. »

Comment l'artiste a-t-il disposé la scène! La Camarde au visage décharné, mal drapée de quelques haillons sous lesquels s'émiette hideusement sa chaire grumeleuse et décomposée, s'approche du moribond, allongé à terre. L'homme, nu, musclé, râblé comme un Titan, s'épouvante à sa voix. De la main gauche, ramenée sur son front, il la chasse loin de lui et se dérobe à son regard ; de l'autre, il s'accroche avec désespoir à une anfractuosité du roc. Deux choses me frappent : la force du talent dépensé, l'exemplaire conscience du statuaire et le caractère néo-romantique et michelangesque de la composition. Il eût fallu rendre simplement la simplicité du thème — tout au moins sans étalage inopportun de vigueur, sans ostentation de pittoresque farouche. Un malheureux qui souhaite mourir quand il souffre, et qui souhaiterait vivre quand sa dernière heure va sonner, n'est pas un Hercule vaincu ou un Prométhée enchaîné sur le Caucase.

A vouloir trop dire, et trop violemment, M. Desbois a manqué son but. A quelle destination convient son œuvre, éminemment puissante d'exécution, mais d'une pensée plus littéraire que jaillie de la vie, d'une composition abstraite et emphatique? Il me revient que l'auteur l'a destinée par avance à l'École de médecine. Elle y sera certainement à sa place, mais elle n'y dégagera pas plus d'intimité qu'à l'Exposition, par ceci que tout caractère d'intimité lui fait défaut. A l'amphithéâtre de dissection, au vestibule d'une clinique ou dans un musée, elle témoignera de la sûre technique et de l'énergie du statuaire, sans répandre autour d'elle une émotion d'humanité. Je regrette d'avoir à m'exprimer ainsi sur un artiste que j'estime et capable de mener à bonne fin une si terrible entreprise : mais le temps est passé où les difficultés matérielles vaincues tenaient lieu d'autres mérites. Il faut être aussi fort aujourd'hui et beaucoup plus simple. Ce n'est pas seulement à l'ancienne facture que la guerre est déclarée, c'est encore, et surtout, aux conceptions abstraites par lesquelles, quoi qu'on fasse, on retombe toujours dans les erreurs d'académie. Et ceci est dit pour tous nos sculpteurs actuels, non moins que pour M. Desbois.

La liberté de main qu'on a pu acquérir doit servir, avant tout, à l'émancipation expressive de l'Art. Avec d'incomparables ressources de métier, d'où vient que nous sommes presque toujours inférieurs en expression à nos vieux statuaires du XIIIe au XVe siècle? De ce fait qu'ils savaient expressément à quoi ils tendaient, en toute œuvre, et que, pour rien au monde, ils n'eussent sacrifié la moindre nuance de leur sentiment de vérité à une combinaison de « beaux morceaux ». Dès que vient à dominer le goût du « beau morceau », le niveau de l'art s'abaisse. Ce n'est point par de complaisantes parades de science que nous serons jamais touchés : c'est par l'extériorisation pléniére du sens intime, ressortant de la justesse des mouvements, de la précise action des formes. Si M. Desbois se fût nettement déterminé à lui-même la particularité de ses personnages et la portée de son sujet, s'il eût pris soin d'imaginer la scène comme en pleine vie, il n'eût certes pas admis le geste déclamatoire de son bûcheron, il n'eût pas donné au groupe cet aspect théâtral.

Si peu multipliés que soient, du reste, les envois des sculpteurs, je sens en quelques-uns un bouillonnement singulier, un désir de renouvellement dont il convient de faire compte. M. Rodin n'expose qu'un petit bronze et un petit marbre, mais l'un et l'autre, d'un art merveilleux. Le bronze : une vieille femme aux chairs flétries, aux seins vidés et retombants, assise, tête baissée, sur un roc fendu, où elle est comme prisonnière et d'ou elle tâche à se dégager, en proie à une indicible angoisse. Le marbre : une Danaïde, entraînée par le poids de son urne, précipitée la tête la première sur la pente de la fontaine, les cheveux déroulés en avant, offrant aux yeux le dos le plus frémissant qui se puisse voir. En de petites figures en bronze de paysans nivernais, M. Baffier cherche honnêtement la réalité et arrive au caractère. Il y a de la variété en ce sculpteur qui expose, en même temps que ses remarquables statuettes nivernaises, un fragment de cheminée, des bustes et jusqu'à la

maquette d'un monument à Danton, au moins curieux d'ordonnance. Imaginez une tribune à laquelle on accède par un double escalier, orné de têtes de lions, de bonnets phrygiens posés sur des faisceaux de piques et de coqs gaulois claironnant le réveil. Au sommet se plante la figure de l'orateur, invectivant la foule, scandant sa parole d'un geste furieux à poing fermé. Devant la tribune, un ouvrier au torse nu, modelé en haut-relief; entaillés dans la pierre, ces mots : *A Danton.* La statue est d'un caractère un peu bien violent pour une place publique et je n'apprécie que médiocrement ce décor de construction compliquée qui l'encadre : seulement, elle n'est pas banale et présente même en son ensemble quelque chose d'assez hardi. Je crois, tout bien pesé, que M. Baffier a trouvé sa voie en ce genre paysan qu'il inaugure et dans lequel son *Moissonneur*, son *Faucheur* et son *Ménétrier* sont des morceaux de prix.

D'autres figures en bronze portent la signature du peintre-sculpteur belge Constantin Meunier. C'est un marinier hélant ses camarades; c'est un ouvrier de fonderie, tenant à la main ses pinces à saisir le fer rouge; c'est un ouvrier verrier s'apprêtant à souffler le verre, au bout de sa canne de fer creux. M. Meunier traduit en sculpture les types des artisans de son pays : mineurs, forgerons, puddleurs, rudes travailleurs des plus rudes industries, à qui l'âpreté de la lutte coutumière contre les éléments fait des fronts déprimés, des faces impassibles et fatales. Je n'avancerai rien de trop en traitant de chef-d'œuvre son verrier-souffleur.

Un bas-relief très attachant et très neuf émane de Mme Marie Cazin : *Secours aux malades.* C'est une chambre de ferme rurale, au fond de laquelle s'indique légèrement, comme dans l'ombre, le lit de la mère, accouchée depuis peu. En avant, une jeune femme accroupie fait la toilette du nouveau-né prenant, dans une corbeille ronde, placée à côté d'elle, les linges qu'il lui faut. Au second plan, à droite, de charitables personnes passent le seuil des pauvres gens : la femme en cape boulonnaise, l'homme en redingote bourgeoise et portant des provisions en un petit panier carré. Ces figures parfaitement individuelles ne sauraient être tenues pour des fantaisies : on y sent des portraits en toute évidence. Voilà donc une scène vraie représentée au naturel, dans sa familiarité émue et sérieuse. Pas ombre de petitesse en cette modernité. Nulle recherche de trait d'esprit, non plus. Une sincérité sûre et pleine de bonhomie française a présidé au travail. L'humble et touchante réalité a parlé : l'art a obéi et cette composition achèvera bientôt, me dit-on, la décoration du tombeau d'une famille, aux environs de Boulogne-sur-Mer.

Nous connaissions depuis longtemps la charmante statuette de petite fille assise, une pomme à la main, revêtue de couleurs faïencées, de Mme Charlotte Besnard. Ce Salon renferme encore, en cet ordre d'idées, quelques morceaux polychromes en grès Delaherche, très convenable à la décoration des appartements. Ces tentatives de sculpture colorée s'ajoutent très honorablement à d'autres tentatives de caractères différents, mais inspirées du même souci : celles de M. Cross, par exemple, modelant des médaillons et des figurines en pâtes de verre, et de M. Émile Soldi, recouvrant la terre cuite ou le plâtre de cires colorées. L'art décoratif a tout à gagner à de telles recherches. Mais, au fait, nous n'avons qu'à regarder autour de nous pour nous apercevoir qu'il y a déjà gagné. Combien notre manière de décorer a, depuis vingt ans, pris de variété et de grâce! Le goût de la couleur s'est emparé de nous avec le sens de la vie vivante.

Au bref, si la sculpture n'est pas largement représentée au Champ de Mars, j'en ai assez dit pour qu'on reconnaisse qu'elle y est représentée par des spécimens intéressants. Une sculpture nouvelle s'élabore, intime, diverse, familière, jaillie des mœurs. Le désir de renouvellement dont j'ai parlé atteindra bientôt jusqu'à la décoration monumentale, un peu trop vouée jusqu'ici à des arrangements conventionnels.

III

J'arrive, sans plus tarder, à la peinture. M. Puvis de Chavannes, M. Besnard, M. Galland, M. Adolphe Binet y ont des pages importantes dont il faut s'occuper tout d'abord. Ne croyez pas, cependant, qu'il n'y ait d'esprit décoratif que dans les œuvres à destination nommément décorative. Des qualités ou des recherches de décorateurs se discernent en des portraits, en des compositions de tout genre. Nous vivons en un temps où l'on se préoccupe de l'harmonie des couleurs et des agencemens plus pratiquement qu'on ne l'a jamais fait. Mais il s'agit de procéder avec méthode et je vais droit aux envois principaux de nos artistes.

La grande toile de M. Puvis de Chavannes doit s'encadrer dans la pierre blanche d'un des vestibules du musée de Rouen, juste à l'entrée du musée céramique. Elle a pour titre une simple épigraphe, mais qui s'applique aux tendances de l'auteur non moins qu'au sujet lui-même : *Inter artes et naturam.* Point d'anecdote au fond de la composition. Nous sommes sur les hauteurs qui dominent la Seine, en amont de Rouen, et d'où l'œil embrasse, dans une brume bleuâtre, le magnifique panorama du fleuve, semé d'îles, coupé de ponts, et de la grande ville normande, couronnée de ses flèches ajourées et de ses tours. En ce site choisi, le maître a placé, par une fiction bien permise, un verger de pommiers tout chargés de pommes rouges, et dont les branches dessinent comme des arcades naturelles. Au centre, au premier plan, un petit bassin oblong, de pierre grise, fait sourdre une eau féconde, d'où émergent, en bouquet, les jonquilles et les iris. Çà et là, dans l'herbe fleurie, sont disséminés des restes des vieux âges, de fines colonnettes dressées, un sarcophage roman, des sculptures gothiques comme en voient les Parisiens dans le jardin du musée de Cluny. Des ouvriers, au fond, près d'un mur antique, illustré encore d'une figure romaine, à figures jaunes sur champ rouge, de « Phébus désarçonné par ses coursiers », soulèvent et disposent en ordre de nobles débris d'architecture. A gauche, une jeune fille approche, sévèrement vêtue de bleu, son livre de prière à la main; une autre, assise sur une pierre, dessine, au creux d'un plat, une tulipe blanche dont une de ses compagnes, en fourreau violet tendre, lui présente le modèle fraîchement cueilli; une quatrième, drapée de rose, étendue sur le gazon, joue avec une fleur d'œillet rouge et un jeune garçon, debout, porte sur sa tête un grand plateau rempli de vases à diaprer de fines peintures. A droite, des hommes, adossés à l'un des pommiers, dessinent ou poursuivent, en face de la nature enseignante, de beaux entretiens d'art; un rêveur las s'est accroupi à terre; une jeune mère tire à elle une branche afin que son enfant puisse atteindre une pomme; un adolescent nu traîne une gerbe de lierre qui pend de ses épaules comme un vert manteau; deux femmes, encore, causent au second plan. A la réflexion, je regrette que ces différents personnages ne soient pas tous identifiés à l'idée normande. Je voudrais que chacun marquât plus exactement un caractère déterminé de la province et aussi que nul d'entre eux ne me fît penser, par son attitude ou sa tournure, à des formules de l'art antérieur. La femme couchée et vue de dos, par exemple, est une figure décorative médiocrement neuve et l'enfant porteur de vases est absolument dans le mode de Nicolas Poussin.

Il n'importe! le charme est profond. Ce qu'il y a ici de vraiment neuf a raison de toute critique. Ce paysage rouennais m'enchante; cet hommage rendu à la Normandie studieuse, fière de son passé et si industrieuse longtemps en son art céramique, se traduit, somme toute, en une fiction supérieurement imaginée, poétiquement inspirée d'éléments de nature. En outre, je ne saurais constater sans plaisir une préoccupation très nouvelle en M. Puvis de Chavannes : la recherche de la modernité. Ses jeunes femmes, habillées dans un goût

Decoration de l'Hôtel-de-Ville de Paris

Phot. G. Poirel & Cie Paris

LA GLORIFICATION DU TRAVAIL, ESQUISSES DES COMPOSITIONS DE M. P. V. GALLAND

Destinées à décorer la Galerie latérale des trois Grands Salons de l'Hôtel-de-Ville de Paris

(*Menuisiers, Verriers, Luthiers, Graveurs, Maçons, Sculpteurs*)

quelque peu anglais, ses jeunes hommes groupés autour des pommiers, trahissent, en leur exécution sommaire, volontairement réduite à l'essentiel, un parti pris curieux de synthèse d'aspects modernes. Leurs costumes tiennent des nôtres, leurs types sont de ceux que nous rencontrons dans la vie. Ils nous apparaissent, en un mot, comme des portraits transposés. Je ne dis rien de la couleur merveilleuse, d'une harmonie tendre qui nous appelle du fond de la salle et nous éclaircit le regard en son indicible fraîcheur. Nous sommes en présence d'une œuvre exquise, l'œuvre d'un maître exceptionnel, si personnel qu'on ne peut l'imiter sans tomber dans le pastiche, mais qui, dans son isolement glorieux, chante à la Création d'incomparables hymnes et que nous honorons d'une admiration ravie.

Un autre artiste d'exception est M. Albert Besnard. Nous le suivons, depuis ses débuts, avec une constante attention; nous avons vu se débrouiller ses tendances et la place qu'il prend parmi les décorateurs me fera, quelque jour, lui consacrer une étude ici-même. Sorti de l'école, il a très promptement renoncé aux chemins battus, subissant, d'abord, l'influence de M. Whistler et des Anglais, puis celle de M. Puvis de Chavannes et marchant, d'ailleurs, à sa guise sans s'abdiquer. A l'heure présente, je le tiens pour parfaitement dégagé et maître de soi. Personne n'a une palette plus originale et plus riche; personne, surtout, n'a l'œil si particulièrement affiné. Savant dessinateur, peintre aux techniques assouplies, habile à rendre la stricte réalité des choses et à réaliser le rêve le plus subtil, il a un penchant décidé pour les éclairages imprévus, pour les atmosphères modifiées par des phénomènes immédiats ou traversées de reflets. Chacun de ses tableaux est signalé par l'étude spéciale d'une modalité de la lumière. Dans la décoration, M. Besnard apporte, tout principalement, son amour de l'inattendu et du rare et son sentiment prestigieux de la couleur, avec des fantaisies d'invention poussées quelquefois jusqu'au paradoxe. Néanmoins, on se tromperait à croire que ses caprices n'ont point pour origine un trait de réalité. Le souvenir suivant fournira peut-être quelque éclaircissement sur sa manière de concevoir.

C'était pendant la dernière Exposition universelle. Les membres du Jury de la section de peinture, au nombre desquels j'avais l'honneur de compter, s'étaient réunis, un soir, au café des Ambassadeurs, où ils fêtaient leur président, M. Meissonier. Le soir s'abaissait : on allumait, dans le jardin, les blancs cordons de gaz, aux globes de verre dépoli; les feuilles des arbres, jaunies déjà, frissonnaient et vibraient comme de l'or, et le ciel, au lointain, tandis que le jour se décomposait, se teinta, soudain, d'un vert étrange. A quoi pensait, à ce moment, M. Besnard? Il voyait, non loin de lui, au coin de la terrasse, une jeune femme, en claire toilette, debout au milieu des fleurs. Ce fut pour lui le point de départ de cette toile, si décorativement imaginée, qu'il intitule : *Vision de femme* et que nous rencontrons, justement, au Palais du Champ de Mars.

Obéissant à sa nature, jaloux de faire courir sur de belles chairs nues le frémissement de reflets pareils à l'orient d'une perle, le peintre a déshabillé son modèle, lui laissant sur les jambes une draperie mauve, et il l'a posé, fleur humaine, au milieu d'un épanouissement de rhododendrons. Le décor est resté, en sa vérité féerique, tel que nous l'avions vu en une minute de fuyante magie. Je vois, au Salon, le public surpris et troublé devant cette peinture. On n'a point l'habitude de ces fantasmagories que le soleil se permet, parfois, à l'improviste, dans la bizarrerie si mobile des fins de jour. Au surplus, je reconnais que M. Besnard n'a rien atténué de l'effet étrange. Prenez son œuvre comme un vitrail dont les rayons du dehors exaltent à plaisir les éblouissantes harmonies. Mais ce n'est pas, après tout, dans une exposition de tableaux qu'on peut, équitablement, juger de la portée d'œuvres semblables. Il les faut voir à leur place décorative, en quelque panneau de salle de fête où, sans même qu'on les regarde, elles sèment de la joie dans l'air.

M. Besnard n'est point, comme M. Puvis de Chavannes, un décorateur essentiellement architectural. Son caractère n'est point d'accompagner des lignes monumentales; à l'architecte de le suivre et de l'accompagner. Il a plutôt le goût de faire chanter les murailles que de les faire penser. L'architecture n'a point à espérer de lui qu'il s'abdique en elle : elle n'aura, le plus souvent, qu'à combiner ses formes pour soutenir et mettre en valeur plénière ses conceptions d'harmonie. Et pourquoi ne prendrait-on pas le parti, lorsqu'on commande à un peintre une décoration, de le consulter avant que nulle division de panneaux soit arrêtée! Ne s'aperçoit-on pas de la monotonie des cadres imposés à l'avance, étudiés, exécutés sans nul accord avec l'artiste? Tout ce qui bride préventivement l'imagination du décorateur fait obstacle à l'originalité de la décoration. Nous ne le voyons que trop, hélas! aux parois de nos mairies, de nos palais, de nos églises...

Nous venons de regarder le tableau-vitrail de M. Besnard : levons la tête maintenant et considérons sa grande esquisse de plafond destiné au salon des Sciences de l'Hôtel de Ville : *la Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand sa lumière sur les hommes*. Je dois revenir ici sur ce que j'ai eu l'occasion d'exprimer, récemment, à propos du plafond de M. de Munkacsy. Défions-nous des plafonds à personnages. Traités en tableaux, comme ils le sont généralement, ils ne répondent aucunement au but qu'on se propose. Les personnages sont-ils empruntés à la vie ou à l'histoire et présentés en des architectures simulées, nous voilà déconcertés! Le peintre a beau s'efforcer, nous n'avons jamais tout à fait l'illusion du plafonnement. Les raccourcis les plus savants ne nous trompent guère que vus de certaines places, et, de tout autre point, tout penche et paraît devoir se disloquer et se précipiter, comme sous l'action d'un tremblement de terre. Les figures sont-elles présentées comme volant en plein ciel, presque toujours la banalité nous en fait horreur. Les mouvements imag nables des figures volantes sont si peu variés, si peu expressifs! On pourrait analyser tous les plafonds des vieux maîtres, on n'arriverait pas à en extraire plus de quatre ou cinq types d'attitudes planantes ou en essor, éternellement répétés.

En fait d'invention, rien de plus difficile à renouveler que l'allégorie, laquelle est à la peinture ce que le ballet-pantomime est à l'art dramatique. Le mieux serait, je crois, de se contenter le plus possible de motifs très simples et sans intervention de personnages, d'emmêlements de branches et de fleurs, d'enguirlandements joyeux, détachés sur des profondeurs de ciel en des états déterminés de lumière, à moins qu'on n'ait affaire à un coloriste d'un haut tempérament, capable de faire descendre sur nous, sous n'importe quel prétexte, de riches faisceaux de rayons d'une vibration spéciale. Le sujet, en cette hypothèse, nous devient indifférent; le seul rayonnement nous touche. C'est le cas d'Eugène Delacroix dans son célèbre plafond du Louvre : *Apollon foudroyant le serpent Python*, et ce sera, si je ne me trompe, le cas de M. Albert Besnard à l'Hôtel de Ville.

Je glisse donc sur la composition de cette « Vérité entraînant les Sciences », bien qu'elle annonce, en ses indications très abrégées d'esquisse, une libre manière. Le globe de la Terre, d'un bleu sombre, roule dans l'espace, où s'arrondit l'immense cercle azuré des constellations blanches. Une figure se précipite, des gerbes de flammes entre les bras; d'autres accourent vers les hommes qui les appellent du profond de la nuit. Une jeune femme se dépouille d'un linceul; un enfant allume un foyer. Que dirai-je? tout s'ordonne sans que, proprement, la curiosité s'éveille sur les détails de l'allégorie. Ce qui s'impose, c'est l'opulence naturelle et le raffinement de la couleur, cette ample harmonie des bleus et des jaunes, confortée de quelques taches de rouge sombre et de quelques points blancs. L'exécution n'a rien débrouillé encore, l'effet harmonique est déjà complet, fluide et vigoureux tout ensemble. Il est indéniable que M. Besnard a profité, en cette

Décoration de l'Hôtel-de-Ville de Paris

Phot. G. Poirel & Cie Paris

LA GLORIFICATION DU TRAVAIL, ESQUISSES DES COMPOSITIONS DE M. P. V. GALLAND

Destinées à décorer la Galerie latérale des trois Grands Salons de l'Hôtel-de-Ville de Paris

(Armuriers, Tourneurs, Forgerons, Tailleurs de Pierres, Tapissiers, Orfèvres)

entreprise, avec une parfaite sagacité, des leçons japonaises : mais, sans contredit, son talent s'appartient. Je ne sais si le public a saisi nettement les tendances purement décoratives de son œuvre, lesquelles n'ont jamais beaucoup traîné dans les expositions. Qu'il ne s'embarrasse point pour si peu : les peintres lui rendent justice.

M. P.-V. Galland jouit, depuis longtemps, parmi nous, d'une haute renommée de décorateur. Le rédacteur en chef de cette *Revue*, M. Victor Champier, a consacré naguère à cet artiste des pages de la plus fine analyse que j'ai sous les yeux et où il fait ressortir son ingéniosité, sa science. Eh! oui, M. Galland est, en effet, fort savant et fort ingénieux; cependant, ses meilleurs ouvrages me laissent, invariablement, désirer quelque chose : tout m'y paraît on ne peut mieux balancé, chiffré, cadencé, mais jamais rien d'imprévu ou de spontané ne s'en dégage. Ce que je vois de M. Galland ne me donne en aucun point une sensation d'inédit et, le regardant pour la première fois, je crois le reconnaître. Je veux bien que le peintre consulte assidûment la nature : on nous montre de lui des études de plantes et de fruits qui lui servent à composer habilement des bordures et des entrelacs. Rien de mieux; mais où est le trait personnel, ou est la marque propre, immédiatement reconnaissable, de M. Galland? Sa conception décorative est, au fond, plus italienne que française. Examinez ses figures de femmes intitulées : la *Renaissance des Lettres* et la *Renaissance des Arts*, ses deux plafonds : *les Arts*, en chœur desquels évoluent trois génies volants, et disposés dans la surface circulaire, comme les vivants rayons d'une roue, ses modèles de tapisserie pour les Gobelins, ses dessus de porte. Partout la même invention impersonnelle et le même ton neutre. Envisagez encore ses compositions pour une des galeries de l'Hôtel de Ville : la *Glorification du travail*. Ici l'auteur a voulu, par un louable effort, échapper à l'abstrait. Il couvre le fond des voussures à peindre d'un vaste treillis d'ornements encadrant de place en place des cartels hexagones où sont représentés les principaux métiers de Paris par des petites scènes d'atelier. L'agencement n'est pas neuf, mais, ce qui est plus grave, c'est le peu de vérité des scènes. Ces forgerons, ces menuisiers, ces ouvriers de toute sorte sont de pure convention [1].

Est-il donc si difficile de poser les principes d'une décoration toute franche et toute française! Hélas! la lutte ne peut prendre fin, chez nous, entre la tendance italienne, qui nous fut imposée, et la tendance franco-flamande, qui est le fond de notre tempérament et que l'enseignement classique a tout fait pour effacer. J'étudiais, dernièrement, les célèbres miniatures de la *Bible* de Van Detten et les compositions exquises peintes par Pol de Limbourg pour les *Grandes Heures du duc de Berry*. Elles sont frappées du sceau d'une observation simple et saine que nos décorateurs devraient bien s'approprier. Ayant à représenter des scènes historiques, l'imagier de la *Bible* les peint au naturel, comme elles pourraient se passer devant lui, sans se mettre en peine d'archéologie le moins du monde. Ici, j'aperçois l'Arche sainte portée, rustiquement, sur un char à bœufs, conception populaire, inspirée de la réalité et d'une poésie d'autant plus pénétrante. Là, c'est le *Jugement de Salomon* :

1. Nous laissons à notre éminent collaborateur et ami, M. de Fourcaud, l'entière liberté de ses appréciations, ainsi que nous en avons l'habitude dans cette Revue, mais en ce qui concerne M. P. V. Galland et la critique qu'on vient de lire, il nous est impossible de ne pas dire que nous ne partageons nullement son avis. L'œuvre dont il est ici question, et qui est destinée à l'Hôtel de Ville nous paraît, à nous, une des plus savantes, une des plus nobles pages décoratives que la peinture française ait depuis longtemps produites. Nous donnons ici la reproduction d'un des panneaux que comporte l'œuvre de M. Galland. Nous publierons successivement les autres au fur et à mesure de leur achèvement, estimant qu'aucun document ne saurait être plus utile au point de vue de l'enseignement que la prodigieuse féerie de combinaisons architecturales au milieu desquelles M. P. V. Galland a si ingénieusement disposé ses compositions (conventionnelles, peut-être, cela nous l'accordons) symbolisant la *Glorification du travail*. (*Note de la Rédaction.*)

on va soigner l'enfant que les deux mères se disputent, et la vraie mère plonge sa main dans l'eau qui fume, pour s'assurer qu'elle n'est point trop chaude : profonde et délicate révélation de l'amour maternel. Ailleurs, dans la *Fuite en Égypte*, des soldats, à la poursuite de la Sainte Famille, s'arrêtent à interroger des moissonneurs : imagination neuve et pittoresque, sortie du vif des choses. Dans les *Heures du duc de Berry*, regardez, entre autres sujets, la *Fenaison* et les *Semailles*. Trois paysans, là-bas, vêtus de braies, coiffés de chapeaux contre les rayons du soleil, rasent, à grands coups de faux, l'herbe du pré; et deux faneuses, près de nous, ramassent le foin au râteau et le tassent à la fourche, en meulettes régulières. Ce n'est pas ici une allégorie d'école : c'est la vérité même de la fenaison, serrée d'aussi près qu'il a été au pouvoir de l'artiste. Chaque mouvement est saisissant de justesse; l'action de la faux sur l'herbe cherche à s'indiquer; la probité de l'observation s'atteste, enfin, aux moindres détails rendus par le trait typique. Les *Semailles*, pourtant, ont, à mon avis, un charme bien supérieur. Un paysan suit lentement les sillons, jetant à main pleine les grains qui remplissent son tablier, imprimant ses pas sur la glèbe fraîche, tandis que son compagnon, à cheval, et le fouet en main, laboure des pointes de la herse le sol ensemencé. Est-ce tout? Eh non! voyez : là où le froment est tombé, les oiseaux accourent voletant, caquetant, becquetant. Ils viennent, les effrontés pillards, en folles bandes, légers et bruissants, et le semeur n'y prend garde. La herse, lentement, mord la terre sous le poids d'un gros moellon. On aura de la semence tant qu'il faudra; je vois le sac aux graines dans un coin, auprès du petit baril où les ouvriers boivent. Tant pis pour qui reste insensible à la belle intimité de cet art sans équivoque, sans déclamation! Il est français autant que flamand, ou, plutôt, c'est l'art des Gaules affranchies, nourri des mêmes idées que la statuaire du moyen âge, coutumière de tailler, dans la pierre vive de nos monuments, les humbles et parlantes scènes de nos mœurs. Voilà la tradition à laquelle il nous faut renouer. Quelques-uns y tendent, mais, à vrai dire, un peu trop confusément. Les formules italiennes, toujours enseignées, nous tiennent encore. Nous nous croyons émancipés; nous nous émancipons du mieux qu'il est en nous. Rien n'y fait : le vieil académique issu du XVIe siècle a laissé en nous des traces qui reparaissent à chaque instant.

Je ne goûte qu'à demi les deux grands panneaux de M. Henri Lerolle, destinés à l'église Saint-Martin de Paris, encore qu'ils soient conçus très normalement, c'est-à-dire selon les vraisemblances et à la façon légendaire. Malheureusement, l'exécution accuse des négligences et le ton est d'une grisaille de plus de monotonie que de gravité. Le premier tableau nous fait voir le centurion romain, à l'entrée de la ville de Tours, se séparant un moment de sa légion, qui s'engage sur le pont fortifié, pour donner la moitié de son manteau à un mendiant demi-nu, grelottant par le temps neigeux. L'autre toile nous montre le Christ et des anges, apparaissant en songe au soldat catéchumène, en récompense du manteau donné. L'un et l'autre sujet s'encadrent d'une bordure ornementale, mêlée de feuillages roux, de fruits rouges et de fleurs roses, dans le style des bordures de tapisseries, et d'un ton peu séduisant. Inutile d'ajouter que, si discutables que soient ces peintures, à certains égards, elles l'emportent de beaucoup sur l'ordinaire des décorations d'église. Je retrouve, d'ailleurs, avec une note plus fraîche, toute la distinction de M. Lerolle, dans sa fantaisie : *le Soir*, appelée, me dit-on, à décorer une salle de musique. Deux femmes nues, aux chairs saines et souples, chantant, debout à la lisière d'un bois, en face du grand ciel où flottent des nuages noirs. Ce ciel fait un peu songer à M. Cazin, mais l'impression totale n'en est pas moins heureuse.

Au mur d'une chapelle de la Vierge, on pourra maroufler, si l'on veut, la *Maison de la Vierge*, de M. Guillaume Dubufe. La Madone, de blanc vêtue, portant l'Enfant Jésus dans

ses bras, descend, sous le ciel fleuri des roses du soir, l'escalier blanc qui aboutit à son seuil. Le jour baissant verse de tout côté des clartés azurées, des reflets qui affaiblissent toutes les valeurs solides et donnent aux pierres mêmes un aspect savonneux. Au pied de l'escalier, un rosier pousse et des colombes s'envolent : ainsi le symbole fait son apparition discrètement. Ce tableau a été peint dans l'île de Capri : je m'explique par l'atmosphère et la lumière de l'Italie l'excès des transparences. Le soir, en ces pays ardents et limpides, semble produire une lente évaporation de tous les atomes lumineux des choses. Ce défaut de solidité des plans ne laisse point de me déconcerter. Au surplus, ce qui m'intéresse spécialement ici, c'est le cas de M. Dubufe, idéaliste convaincu et, jusqu'ici, très militant, s'éloignant, tout à coup, des combinaisons surannées pour se rapprocher de la nature autant qu'il est en lui. Je lui tiens compte de son effort et je note, en passant, son aveu de l'impuissance de l'idéalisme classique, romantique ou néo-romantique à nous émouvoir.

Nous avons, en M. Adolphe Binet, un réaliste sincère qui aborde la décoration en observateur dévoué, par-dessus tout, à l'expression de la vie. Le fragment qu'il expose doit prendre place dans cette grande salle de l'Hôtel de Ville ou il a charge de rappeler l'histoire du siège de Paris, en 1870. Nous sommes aux remparts, au lever de l'aurore : les artilleurs de la marine et les canonniers de forteresse ont déjà ouvert le feu, et leur mitraille s'en va pleuvoir au loin, sur les positions ennemies. Voici qu'un ballon est signalé dans l'air; chacun s'arrête, tous saluent la nacelle qui passe. Puisse l'aéronaute atterrir en lieu sûr et faire communiquer Paris captif avec la France! Ici un peleton de mobiles gravit au pas de charge le chemin montant du bastion; là-bas, des cavaliers vont ou viennent, selon leur service. Ce n'est pas une simple anecdote, — un passage de ballon, — c'est la vie de rempart amplement résumée. Les scènes sont multiples, les personnages nombreux, tout se voit d'ensemble, chacun étant tout entier à son action. M. Adolphe Binet sait analyser et concentrer : il a le sens de l'individualité et de l'activité collective « en ordre divisé ». C'est un des plus honnêtes chercheurs que je sache et c'est un vrai peintre.

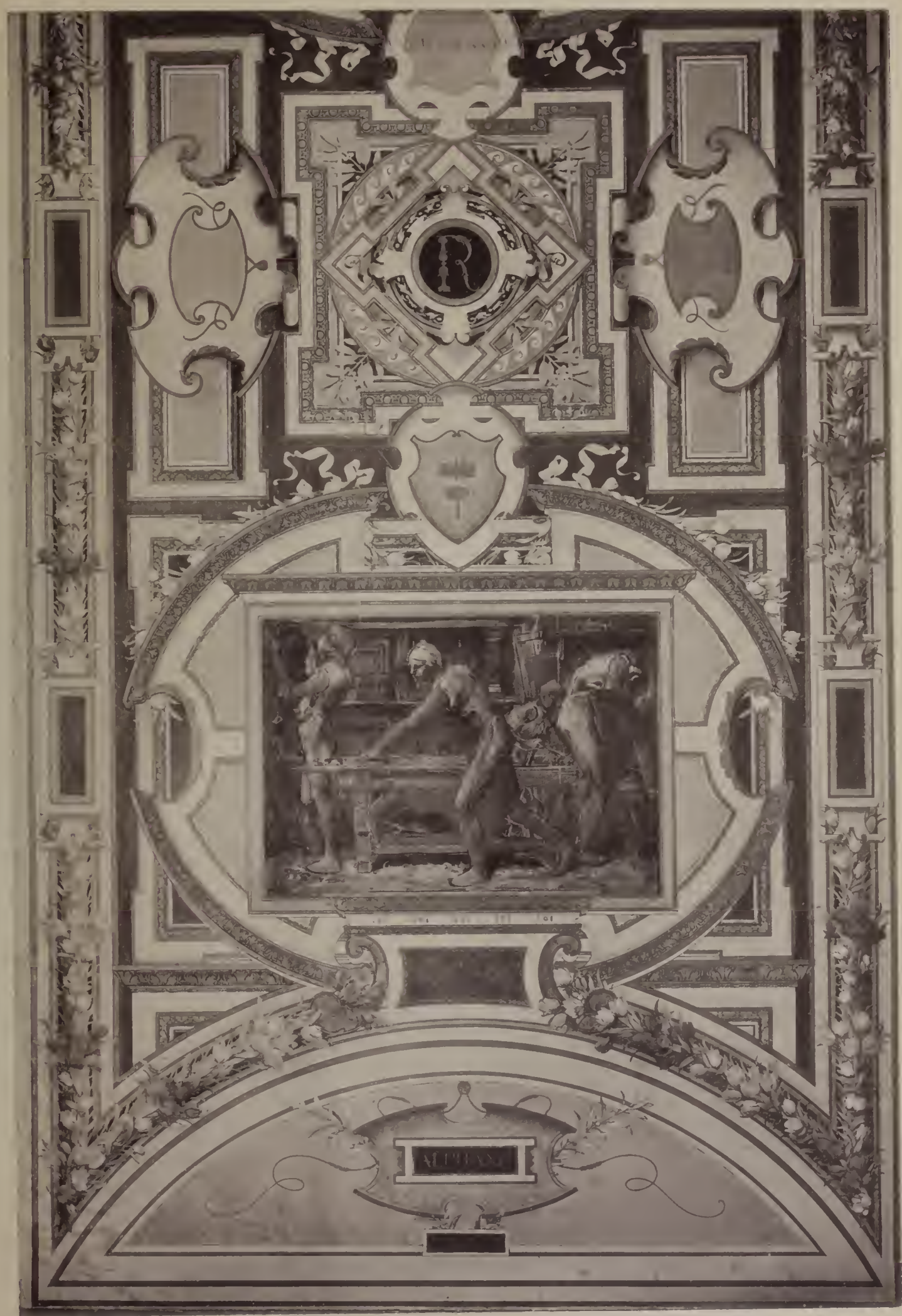
Il ne serait pas juste de passer sous silence les portraits de caractère décoratif exposés en assez grand nombre. Le portraitiste ne doit point perdre de vue les milieux où leurs toiles auront à prendre place. Ils deviennent par là décorateurs, et non sans raison. Le Champ de Mars nous suggère, à ce propos, bien des remarques que l'espace nous manque pour exprimer ici. Que nous apporte M. Carolus Duran? De grands portraits de jeunes femmes debout, sur des fonds d'étoffes chatoyantes, et des toilettes où la fantaisie d'à présent se combine avec des ressouvenirs de costumes historiques. Ces pages de peinture brillante, enlevées de verve par un des virtuoses des mieux doués qui soit, lutteront d'éclat, en des appartements somptueux, avec l'opulence des tentures les plus riches. Lorsqu'il peint une jeune fille, Mlle S..., debout sur un fond gris, dans un ajustement gris relevé, à la gorge, d'un bouillonnement de mousseline rose et d'une ceinture de satin rose, à la taille, serrant un vêtement imité des casaques d'hommes de Franz Hals, il est, à ce qu'il me semble, particulièrement heureux. Son élève, M. John Sargent, nous offre aussi des portraits d'apparat, moins intéressants toutefois que ceux qu'il nous montrait naguère : une jeune femme, en robe blanche rehaussée de palmes d'or, dans un vaste salon, et la tragédienne Ellen Terry, vêtue d'une robe jaspée de rouge et de vert, à grandes manches retombantes, élevant dans ses mains la couronne d'or de lady Macbeth. Depuis que l'artiste a repassé le détroit, il est combattu entre l'influence de M. Whistler, l'admiration de M. Claude Monet — dont il rappelle un peu de la facture dans le portrait de Mlle Ellen Terry — et le ressouvenir des larges coups de brosse de M. Carolus Duran. Il traverse évidemment une crise, mais je ne doute pas qu'il en sorte victorieusement, car nul n'est plus peintre et je n'en voudrais, au besoin, d'autre gage que la tête, admirablement et *originalement* vivante,

de la tragédienne. Plus froid, très délicat, influencé surtout par M. Whistler, M. William Dannat se présente avec le portrait d'apparat d'une Américaine en robe blanche de style Empire, brodée au rebord d'un petit galon bleu et blanc, avec une large traîne de velours rose, dans un fond d'un rose rompu. Ce morceau, d'exécution très simple, d'effet très calme, a, cependant, en son harmonie altérée, quelque chose d'inquiétant. Il faudra, pour en bien faire goûter les finesses, le placer en un salon où domineront les gris. Je veux citer encore un grand portrait de M. Jacques Blanche, un artiste curieux sur qui l'action des Anglais est visible : le portrait en pied de Mlle Jeannine Dumas, en toilette d'un gris ardoisé réveillée d'agréments jaunes, en chapeau de paille, s'appuyant sur une haute canne, dans un fond de grise draperie.

A côté de ces portraits décoratifs où se trahit la recherche des élégances, il sied de mentionner deux groupes sévères, à la hollandaise, qui orneront dignement des murailles d'une austérité voulue : le *Cours de chimie de Sainte-Claire-Deville, à la Sorbonne*, par M. Léon Lhermitte, et le *Comité de direction politique du journal la République française*, par M. Henri Gervex. Là, le professeur, devant sa table chargée d'instruments de laboratoire et de matières chimiques, entouré de ses préparateurs et de ses principaux disciples, fait sa démonstration quasi familièrement. Une fenêtre à rideaux blancs jette, au fond de l'amphithéâtre, un jour de côté blanc et doux, qui enveloppe les étudiants attentifs et fait heureusement contraste avec la lumière du premier plan. Ce tableau est plus franc d'exécution que le *Cours de physiologie* du même M. Lhermitte, également destiné à la Sorbonne, et où, si l'on s'en souvient, la clarté rebondissait et cahotait sur tous les visages. Ici dans le cabinet du rédacteur en chef de la *République française*, M. Reinach, assis à sa table, discute avec M. Emmanuel Arène l'article qu'il écrit, tandis que M. Waldeck-Rousseau, debout, fume sa cigarette, que M. Spuller commente à M. Challemel-Lacour un entrefilet du *Temps* et que M. Jules Roche écoute et garde le silence. Chacun a sa physionomie propre, décelant son caractère : M. Reinach, le teint olivâtre, roidi dans son gilet blanc bien empesé, l'allure néanmoins un peu agitée; M. Spuller, plein de bonhomie ronde; M. Challemel-Lacour, prudent et fin; M. Waldeck-Rousseau, légèrement sceptique; M. Emmanuel Arène, la mine dégagée d'un épicurien; M. Jules Roche, sec, net, renfermé, ennemi des bagatelles. Le buste en bronze de Gambetta semble, du haut de la cheminée, présider le conseil. Il est certain que le peintre, en ce tableau qui ne sent pas l'effort, a bien rendu ce qu'il avait à rendre.

Mais quoi! les noms d'artistes se pressent en foule sous ma plume et je noircirais bien des feuilles de papier encore sans avoir tout dit. Je ferai, pourtant, avant de poser la plume, une remarque dernière. Je vois plus d'un peintre, tenté par la décoration de nos intérieurs, se préoccuper de la simplicité et du naturel dans la fantaisie plus qu'on n'avait jusqu'ici coutume de le faire. M. Courtois a peint, pour le foyer de l'Odéon, une Lisette en corsage rouge et tablier rose, à demi plongée dans une immense armoire à linge et se détournant pour nous sourire, un bonnet d'aïeule à ses pieds — le bonnet de l'aïeul aux rubans verts. C'est une page agréable, spirituelle, appropriée à sa destination. La *Bouquetière* de M. Baudoin, brandissant, près du Pont-Neuf, deux branches jaunes de mimosa, ferait merveille au mur d'un vestibule. De même les *Jeunes filles* de M. Rosset-Granger, illuminant de lanternes vénitiennes un jardin provençal, d'où se découvre la nappe immense de la mer. De même encore, dans un ordre d'idées différent, les grandes fleurs de soleil de M. Schuller, si bien baignées de chaude lumière, en un enclos rustique. Les *Dindons de la Sauvagère*, pareillement de M. Schuller, nous plairaient au plus haut point sur une paroi de salle à manger. Un autre artiste, dont le nom m'échappe, a trouvé ce joli sujet dont s'accommoderait un panneau de salon ou de boudoir : *Trois jeunes filles dans un parc*, faisant des révérences à la

Décoration de l'Hôtel-de-Ville de Paris



Phot. G. Poirel & Ce Paris

LA GLORIFICATION DU TRAVAIL " LES CHARPENTIERS " COMPOSITION DE M. P. V. GALLAND

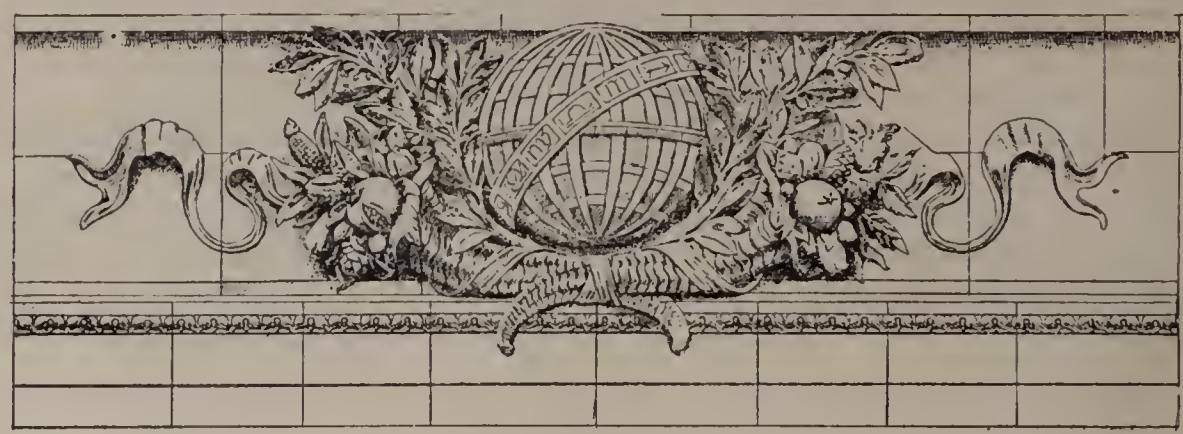
Pour la décoration, en cours d'exécution, de la Galerie latérale aux trois grands Salons de l'Hôtel-de-Ville de Paris

(EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS AU CHAMP-DE-MARS)

lune. Voyez comme, peu à peu, l'on se dérobe aux conventions pour chercher, en pleine nature, même des caprices. Mais il est temps que je prenne congé de nos lecteurs.

Ce Salon du Champ de Mars donne à réfléchir à tout le monde. Il en sort un grand cri de liberté, une hardie proclamation des droits du réel. Tout n'y est point parfait : le médiocre y coudoie l'excellent; bien des recherches n'y aboutissent pas. Soit! Mais l'École française y apparaît debout et résolue. La récolte mûrit dans le champ nouveau; l'heure est déjà venue de moissonner les premières gerbes.

L. DE FOURCAUD.

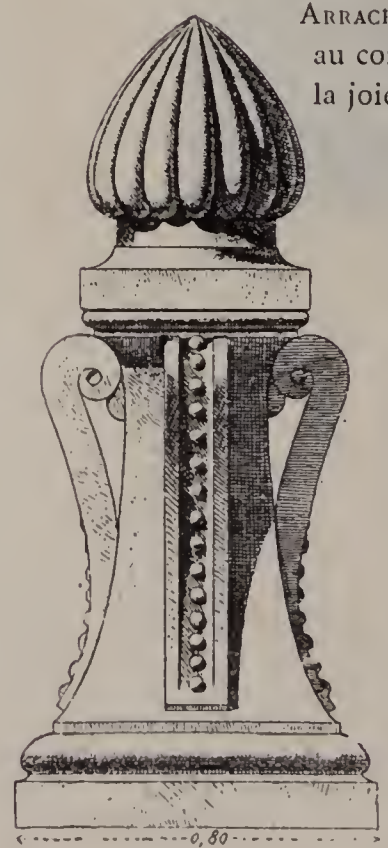


LA DÉCORATION ARCHITECTURALE

ET LES INDUSTRIES D'ART

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889.

(*Suite et fin* [1].)



Arracher la rue à la monotonie grise et morne des édifices alignés au cordeau; y jeter le feu d'artifice des couleurs, le rayonnement de la joie; convertir les murailles, les soubassements en surfaces décorables et, de ce musée en plein vent, tirer la révélation du caractère d'une race et en même temps l'éducation inconsciente du goût public, c'est cela la tâche de M. Jules Chéret. Du caprice de son génie ont surgi, sous prétexte d'annonces, mille évocations charmeresses et rieuses. L'affiche s'est vue élevée par lui au rang de l'estampe; indifférente ou triste auparavant, elle a été contrainte de demander à la palette du peintre son élément de séduction, sa chance de succès, de persuasion. Ainsi Chéret s'est joué, vingt ans et plus, des thèmes ardus que proposait à son illustration la fièvre de publicité, et de cette fièvre croissante il a profité pour s'emparer de la grande ville, lui imposer la fantaisie d'une parure sans cesse renouvelée, pour devenir, en somme, l'unique décorateur du Paris de maintenant.

En dehors de la signification morale des affiches de M. Chéret, de leur très fin sens psychique, et à ne regarder que la notation, son art, d'essence française, de quintessence parisienne est tout primesautier. C'est le libre jet d'une verve généreuse, étincelante, heureuse de se dépenser parce qu'elle est assurée de ne se lasser et de ne se répéter jamais. Ses inventions transcrites dans le

1. Voir pour la première partie de la conférence de M. Roger Marx, la *Revue des Arts décoratifs*, tome X, page 372.

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

VERRE A BORDEAUX, COUPE A CHAMPAGNE, VERRE A LIQUEUR

FAISANT PARTIE D'UN SERVICE DE TABLE EN ARGENT, COMPOSITION DE CONSTANT SEVIN, CISELURE D'ATTARGE

EXÉCUTÉ PAR LA MAISON BARBEDIENNE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

moment même où l'esprit les conçoit, animées de la chaleur de l'émotion créatrice, et de la fougue de l'inspiration, gardent en définitive l'imprévu de l'instantané. Mais le remarquable est que tant d'ouvrages, improvisés avec une spontanéité habituelle aux seuls artistes du Nippon, témoignent d'un respect absolu des nécessités de la destination. Tout s'y trouve établi en vue du rôle que l'affiche doit tenir, de la place qu'elle est appelée à occuper. Le sujet d'un symbolisme simple, clair, se laisse saisir de loin au premier regard; la légende, sans diminuer ni outrer son importance, remplit, comme il sied, son office indicatif, tantôt jetée dans les vides, tantôt donnée comme cadre à la composition, d'autres fois, mais plus rarement, s'enchevêtrant avec elle. Dessin et lettre s'accordent à se faire mutuellement valoir au profit de l'homogénéité de l'ensemble, à laquelle concourt encore la couleur dont l'éclat va s'atténuant selon l'éloignement des plans. Au résumé, nul effet ne fut mieux atteint, nulle tenture ne décela une plus rare et plus instinctive entente de la décoration. Aussi l'étonnement vient que jamais carton de tapisserie, plafond de salle de théâtre, de concert ou de bal n'aient été demandés aux pinceaux de Chéret; on pressent combien heureusement la fantaisie de l'artiste se serait jouée sur de grands espaces. On cherche à la création imaginaire des équivalents dans le passé et, plutôt encore que Tiepolo, c'est Goya qui s'offre en parallèle, et dans la pensée flotte l'image de gaies et lumineuses fresques de San Antonio de la Florida.

L'écriture n'a pas été ménagée pour vanter l'habileté des fondeurs, l'exactitude de leurs réductions d'ouvrages statuaires, aujourd'hui répandues à foison dans nos salons, le fini de leurs cuivres, de leurs bronzes de meubles ou d'appartements. Cependant, n'omettons pas de le noter, la lumière électrique n'a pas encore rencontré le mode de présentation spéciale qu'elle exige impérieusement et, à n'envisager que le façonnage du métal, il importerait de louer surtout MM. Gonon, Bingen, Liard, d'avoir retrouvé dans son absolue perfection le procédé de la cire perdue, et M. Ringel d'être l'auteur de cette découverte d'un intérêt incalculé : la fonte directe sur matière molle. Mais la destinée des novateurs est faite du dédain de leurs contemporains, et ils puisent, semble-t-il, dans l'isolement, le courage de leur labeur obstiné. M. Brateau met son honneur à travailler l'étain avec un amour sans bornes; M. Cuzin et M. Marius Michel mosaïquent de diaprures le cuir, le rehaussent de bouquets, de dentelles aux petits fers, tandis que M. Gruel le cisèle en relief du burin le plus souple; l'éventail reçoit de M. Evette, de M. Rodien des montures ignorées; MM. Gauvin, Vechte, Dufresne de Saint-Léon donnent ses lettres de grande naturalisation à cet art de la damasquine qui paraissait la propriété d'un pays, l'Espagne, et d'une de ses plus chères gloires de maintenant, M. Zuloaga. Tous trois d'ailleurs modèlent, et nous ne nous lasserons pas de protester contre un préjugé propre à établir entre les manifestations du beau des catégories arbitraires, qui séparent l'art de ses applications, dispersent en tant d'endroits l'effort esthétique, comme pour empêcher d'en suivre la trace, d'en mesurer la portée. En quoi les figures exposées par MM. Falize, Christofle, Boucheron, Vever différaient-elles des sculptures réunies dans le palais des Beaux-Arts? Ne sont-elles pas signées des mêmes noms : Mercié, Barrias, Delaplanche, Cordonnier, Bottée, Falguière, Jacquemart? En telle occurrence la taille fait-elle rien à l'affaire? Prend-on conseil de la qualité du métal, de la combinaison ou du prix des matières : ivoire, or, émail ou argent? Mais Simart, Clésinger, Cordier, Moreau, n'ont pas eu d'autre but que d'user pareillement des ressources de la polychromie, de l'exemple de la statuaire chryséléphantine, et jamais le vague caractère d'utilité des coffrets de M. Diomède, de M. Dufresne de Saint-Léon, du bouclier des frères Fannière, du vase de M. Froment Meurice, ne saura les entraîner à déchoir de leur rang de chefs-d'œuvre. Qu'on se souvienne enfin qu'au temps

jadis l'orfèvre avait le pas dans les cérémonies publiques sur les autres corps de métier, qu'architectes, sculpteurs, émailleurs, lapidaires, verriers, lui obéissaient, et que, à l'égard de cette subordination, il n'est pas certain que les choses ne soient pas demeurées en l'état.

L'autel, d'une belle allure gothique, que l'église Saint-Ouen de Rouen recevra des ateliers de M. Poussielgue, a été exécuté d'après les bas-reliefs de M. Charles Gauthier, les dessins de M. Sauvageot, le savant restaurateur de tant de nos monuments historiques; et la pièce essentielle d'orfèvrerie religieuse, l'inoubliable reliquaire de Saint-Louis par M. Calliat, ne participe pas moins de l'architecture que de la sculpture. En lui tout est pour attraire : la facture, les dimensions et l'invention vraiment touchante de ces deux anges aux ailes déployées qui, un genou en terre, soutiennent fièrement une mignonne réduction de la Sainte-Chapelle édifiée par le roi pieux. Il ferait beau étudier, objet par objet, dans leurs détails longuement cherchés, les autres travaux de l'orfèvre lyonnais et établir comment M. Calliat souhaite mettre les plus modernes parures au service du culte divin... De semblables tentatives ne vous trouvent jamais plus sensible que lorsque l'attention se fatigue au spectacle des redites de l'orfèvrerie civile, ou le Louis XV domine en maître. Je n'ignore pas que l'intelligence de l'époque est mieux raisonnée, que le client l'adopte volontiers parce qu'il y est accoutumé, et même, au point de vue esthétique, que l'ondulation des formes donne aux silhouettes une animation de beaucoup préférable à la rigidité du style Empire. hier restauré par M. Odiot. Mais l'heure n'est-elle point sonnée de renoncer à regarder toujours en arrière? Bien en a pris à M. Vever de se révolter, d'ouvrir les fenêtres sur la campagne, de repousser dans l'argent des mimosas et des roses fraîches cueillies. Que M. Falize se hâte de réaliser à son tour le service *naturaliste* qu'il nous promet et dont il a narré la piquante aventure. Vous la voulez connaître? Et pourquoi non?

« A l'époque où s'ouvrait au ministère de l'agriculture le concours pour les modèles de prix, écrit M. Falize dans la *Gazette des Beaux-Arts*, la maison Christofle emportait avec les jolies compositions de Roty, de Coutan, de Moreau, de Gautherin, de Falguière, de Jacquemart, de Delaplanche, de Mallet, la plupart des commandes, et c'était justice.

« Ce dont je me souviens et ce que je veux dire, c'est que j'avais apporté, moi aussi, un modèle de plat et un modèle de soupière, qui demeurèrent perdus dans cette profusion de plâtres et que ne vit même pas le ministre. M. Bouilhet, qui n'est pas ministre et qui a le temps de mieux voir, m'en fit compliment; il ajouta même que c'était le morceau le plus nouveau qu'il eût vu dans tous les projets exposés, et il s'en souvint si bien que, de bonne amitié, il me vint trouver au début de l'Exposition, m'avouant franchement qu'il avait besoin de mon idée et me priant de lui prêter le sculpteur qui me l'avait si bien traduite. Nous sommes assez liés, assez amis pour nous aider, et voilà comment j'ai donné à MM. Christofle la collaboration de Joindy et le brin de céleri qui leur plaisait tant.

« Oui, j'avais imaginé de faire un service ou les herbes potagères auraient été les seuls éléments de décoration; j'avais commencé par le chou et le céleri, dont la côte cannelée donne une mouluration pittoresque et solide; j'aurais continué en empruntant au persil, à la carotte, à toutes les légumineuses, aux fèves, aux solanées, a toute la jolie flore si dédaignée qui s'épanouit au potager, ses feuilles, ses tiges, ses racines, ses fleurs, ses fruits, et je rêvais toute une argenterie nouvelle quand Bouilhet m'a tout pris.

« Eh bien, non, il ne m'a rien pris du tout. Je croyais qu'il m'avait deviné; mais ni lui, ni Joindy n'ont compris ce que je voulais faire; ils m'ont gardé ma côte de céleri, ils m'ont chipé quelques carottes, et ils ont plaqué cela sur une très jolie forme côtelée empruntée aux recueils de dessins d'orfèvrerie Louis XV de la Bibliothèque. Mais si vous croyez que j'aurais fait du Louis XV, moi — non pas! — Quand je me déterminerai a être tout à fait orfèvre, j'entends être un orfèvre d'aujourd'hui et non pas un vieux du siècle passé. J'ai

fini mon plat, je le garde avec sa date; il sera cher, car il est beau; mais le jour où je trouverai un homme assez riche et assez intelligent pour oser avoir une argenterie à lui, qu'il vienne de Londres ou de Boston, de Paris ou de Pétersbourg, il l'aura et je la signerai. »

Le fin lettré, n'est-il pas vrai, qui se repose de son labeur d'orfèvre en ciselant avec tant de charme et de bonhomie d'expression un conte d'une humeur et d'un tour si français!

Beaucoup est à espérer de MM. Vever, Boucheron, Bouilhet-Christofle, Froment Meurice et tout de M. Falize. Je m'en réjouis, car il dirige ses recherches de côtés si divers que son développement de la faculté créatrice balance les défaillances, les réminiscences ailleurs trop nombreuses. On lui doit le vase sassanide, « cette gemme aussi extraordinaire que celle du trésor de Saint-Marc et du musée du Louvre », puis la résurrection de l'email de basse-taille. Et pour que se prouvent notre attention et notre indépendance, je m'enhardis à proposer comme préférable au cadre d'argent gris des *Trois Couronnements* une moulure d'or mat, une note riche en accord avec l'éclat même du fond et des couleurs du tableau en émail. Mais cette infime querelle vidée, quelle richesse d'imagination, quel opiniâtre souci

Broches en argent, travail norvégien, imitation du style ancien, par M. Hammer (acquis par le Musée des Arts décoratifs).

de signification intellectuelle dans ses bracelets, ses bijoux, sa reliure, et partout chez lui quelle fantaisie sans cesse renouvelée et de haut goût! Nos joailliers n'ont jamais affirmé aussi nettement leur intention de ne demander qu'à la flore leur inspiration, et leurs tendances sont aussi celles des monteurs de perles, de pierres et de diamants du nouveau monde. Il s'en faut, en effet, que l'Amérique soit quantité négligeable en ces matières. Au pays des dollars est née une orfèvrerie dont nous prisons sans restriction la saveur étrange. En décomposez-vous les éléments? Ils viennent de l'Inde, du Japon, de la Perse; mais à cette fusion des styles de l'Orient, la nature a présidé. Les formes prennent une gravité quasi imposante; les altérations du métal par le martelage ou les oxydes, le repoussage, les reliefs : un semis d'orchidées, des escargots promenant leur coquille à travers les lianes moussues, constituent un décor imprévu, riant, au gré de M. Gorham. Mais la séduction n'est jamais si forte que lorsque M. Tiffany fait jouer sur l'argent patiné, dépoli, rouillé, la diaprure d'émaux opaques, voilés de nuances et délicats à miracle.

L'influence grandissante de l'extrême Orient a provoqué la recherche des couvertes chinoises, qui prennent, sous l'action d'un feu violent, des colorations riches, marbrées ou heurtées ainsi que des ondulations de flammes. Après des incertitudes, des désespérances, des arrêts, on fête aujourd'hui l'aboutissement des essais inaugurés par Salvétat, et un trait distinctif de la section de céramique était la rencontre fréquente de spécimens de porcelaines *flambées*. Elles ont fourni à notre manufacture nationale l'occasion de plus d'une

glorieuse aventure, et les types de ce genre, qui portent l'estampille de Sèvres bien variés de profil, se font aimer par l'éclat et la gamme étendue des émaux. Mais tout auprès voici, pour procurer aux amateurs de *flambés* leurs plus troublantes émotions et d'exquises surprises, la vitrine ou M. Chaplet triomphe sans conteste. L'œil est fasciné par ces métamorphoses de la porcelaine en matière précieuse, par la dissemblance des effets, dus à des combinaisons de cuisson, à des courants d'oxygène « faisant passer le rouge de cuivre par le violet, par le bleu, le vert, le lilas, en des nuances chatoyantes, voltigeantes ». Les tons varient de l'extrême puissance à la plus apaisée douceur : ici le brun rouge, le pourpre lie de vin, le violet aubergine vibrent intenses, puis se dégradent jusqu'à montrer le blanc

Porcelaine de la manufacture royale de Copenhague, plat décoré en bleu d'une branche de marronnier (acquis par le Musée des Arts décoratifs).

même de la pâte; là des fumées irisées enveloppent la couverte tendrement comme d'une poussière d'opale ou d'un brouillard vert-de-grisé, et les coulures de l'émail, glissant sur les parois des vases, s'épandent et s'arrêtent à la base, congelées en gouttelettes ou pareilles aux dentelures de la bave d'écume.

Par bonheur, nous comptons en France plusieurs tempéraments décidés à ne se point abdiquer en dépit des vogues et des traverses : depuis 1878, M. Dammouse n'a pas démérité le titre de « virtuose de grands feux de fours » que lui avait décerné Dubouché, et j'approuve son parti de se restreindre à une série d'émaux blonds ou gris, très fins et à lui bien particuliers; chez M. Haviland, M. Bracquemond exerce toujours sa bienfaisante autorité, comme il appert de maint service agrémenté de fleurs des champs, tandis qu'en un autre service, parfait de fabrication (M. Pillivuyt), se joue l'invention capricieuse de M. Habert Dys.

Parmi les premiers, M. Haviland s'était pris de passion pour le grès et l'avait voulu res-

taurer. Aujourd'hui, M. Delaherche semble en avoir fait sa chose; il le traite à sa guise, en maître, tantôt le laisse brut, tantôt le pare d'une couverte nuageuse, ou bien encore le « flambe ». S'il s'avise de le rehausser d'une ornementation, elle aura, de même que la forme, l'ampleur exigée par la matière, et de ce respect spontané de M. Delaherche pour les règles de convenance viendra que chacune de ses créations suggère la sensation d'une œuvre d'art complète. C'est aussi l'apparence du grès que revêtent par endroits les faïences de M. Gallé, afin d'opposer les matités calmes du grain au brillant des glaçures. M. Émile Gallé apporte ici son originalité native, ses méthodes décoratives, son ardeur à s'enquérir de moyens d'expression inusités; il ne rougit pas plus d'afficher les traces de l'outil que d'user des anciens tours du métier et d'en inventer plus d'un nouveau. Qu'on note toutefois, comme marquant sa production céramique, la mise en valeur constante de l'émail stannifère, la superposition d'émaux d'opacités inégales, le rapprochement de tons sobres et discrets, parfois le contraste du raffiné avec le brutal, puis l'application de la gravure à la terre molle ou sèche. Ses services, ses bols ont une attirance naïve et profonde qui dépasse celle des fabriques de Rookwood, de Voodville, celles des poteries populaires de Serbie, de Portugal et les porcelaines danoises seront seules à vous conquérir aussi invinciblement. C'est qu'à Copenhague et à Nancy la nature environnante est l'inspiratrice et le guide; c'est que M. Krog et M. Gallé développent, suivant leur humeur et leur climat, les libres principes des Japonais; c'est que, de côté et d'autre, l'art exclusivement local, national, est le produit du sol et de la race. Et quel étonnement si vous comparez l'importance des résultats obtenus à Copenhague à la simplicité des procédés employés. Comme couleurs : du bleu, du blanc avec de rares rehauts de rouge, de rose ou de gris; comme sujets : des marines, des paysages, la côte danoise battue par la vague, la silhouette fantastique, vaguement estompée dans la brume, des châteaux aux tourelles pointues et, d'ordinaire, des fleurs, des oiseaux, des poissons, des insectes, vivant de leur vie pleine et observés avec tant de sincérité et de pénétration qu'on ne se défend pas, qu'on se livre tout entier à l'attrait d'une douce et chaleureuse sympathie.

Vase en porcelaine de la manufacture royale de Copenhague (acquis par le Musée des Arts décoratifs).

Tandis que la manufacture royale de Copenhague réussit à tenir en échec la porcelaine française, dans l'industrie verrière, la suprématie nous est, en revanche, désormais acquise; et la joie est grande au moment où Venise réédite, sans éclat et sans variante, ses modèles des vieux siècles, où les étalages de Bohême ne présentent que des répétitions lourdes de formes, grossières de ton, de pouvoir s'enorgueillir d'artistes individuels, égalant en mérite les Beroviero, les Hirschvogel. Dès le premier examen, la vitrine de M. Rousseau-Léveillé dénonce l'amour de l'artisan pour la matière mise en travail. Il la souhaite opulente à la vue, capable d'éveiller des sensations multiples; entre ses mains, elle va atteindre à l'épaisseur du strass, se parer de l'éclat des gemmes, emprunter aux céramiques et aux bronzes du Japon la turgescence de leurs plus massifs et plus majestueux profils. Comme tout se tient, aucune ornementation ne vaudra, à l'avis de M. Rousseau, celle que le cristal peut offrir

spontanément, soit qu'il se jaspe sous l'action localisée des oxydes, soit qu'une projection d'eau froide entre deux feux lui tresse un réseau d'étincelantes craquelures. Son burin affectionne, pour les coupes de jade ou d'améthyste, les saillies inattendues, les dépressions et les reliefs vigoureux, pour ses services inspirés tout ensemble de Venise et de la Bohême, les volutes fermement écrites, pour ses hauts cornets les dessins simples et larges, celui

Grand vase, fond bleu, décor pavots, exécuté par M. Lachenal (acquis par le Musée des Arts décoratifs).

d'une plume de paon, par exemple. Mais il n'ambitionne rien tant que de garder au verre sa propriété essentielle et dans ses œuvres les plus longuement mûries, — celles ou deux couches vitreuses ont été superposées, l'une réfractaire au jour, l'autre translucide, — c'est la limpidité de la matière que laisse triomphalement apparaître l'évidement de la couverte. Par là il mérite d'être cité à ceux de ses confrères qui, frappés du profil tiré par les artistes du Nippon des *accidents de nature*, ont mis à la mode des vases bigarrés et s'abusent à les surcharger d'épais motifs d'or, comme si la matière ne suffisait pas à sa décoration. Et l'erreur est plus grave encore quand l'industriel, oublieux de l'essence même de la

substance, exige du verre le rôle du marbre ou convoite pour lui les déguisements du laque, de la porcelaine ou du bronze.

Mais l'artiste qui doit à la plus fragile des matières une consécration et un renom établis pour toujours, est le même Émile Gallé dont la maîtrise atteint dans le travail du cristal son degré suprême de puissance et d'individualité. L'alchimie de ce « lapidaire faussetier » métamorphose en pierre dure la substance vitreuse. Il sait façonner à son gré des sardoines, des onyx, simuler les fêlures des quartz, l'ambre cendrée, le tachetage de l'écaille; puis l'envie l'aiguillonne d'emprisonner dans le cristal le fuyant, l'insaisissable : la vapeur des nuages, le suintement des buées, l'écho assourdi des reflets, les fumées ondoyantes, les

Soierie lyonnaise. — Lampas broché à fleurs (genre batiste), fabrication de MM. Tassinari et Chatel.

clartés lunaires... La science l'a pourvu d'une palette aux teintes atténuées et rares : vert d'eau dormante, blanc crémeux de chair nacrée, jaune éteint, rose tendre, gris duveteux, bleu paon; mais si caressante soit la robe colorée, si éclatant le cristal, la monochromie peut trouver à déplaire et voici, pour la rompre, des veinures, des stries, des madrures adroitement distribuées, encore qu'elles gardent le charme saisissant, le savoureux de l'imprévu. L'instant venu d'assigner une figuration à la pâte, point d'embarras, point de consultation hâtive d'images ou de manuels. A quoi servirait à M. Gallé de se torturer l'esprit quand autour de lui s'étendent les champs? Il y erre, tout l'impressionne, le séduit : l'architecture des branchages, l'élancement des tiges, le contour des feuillages, et des souvenirs, des observations recueillis jaillit au retour l'inspiration de ses silhouettes de fleurs, de plantes, de coquilles, les plus logiques qui soient et partant les plus belles.

Considérez que tant d'originalité s'accompagne d'un respect constant des lois d'appropriation, que la forme ne cesse jamais de demeurer en rapport avec la convenance, et que de la forme, toujours, ou peu s'en faut, émane le décor. Il est tour à tour fourni par la

matière, par l'émaillerie, la gravure — isolées ou associées, — enfin par l'emploi simultané de ces moyens différents à l'extrême. Cependant, au cours de tant d'aventures, le principe décoratif demeure immuable. Sur ces urnes *doublées* rose de Chine, si exquises dans leur préciosité, se voient uniment des branches tombantes de fuchsias ou de bégonias, dont les feuilles gravées utilisent, en les mettant à nu, des verts frais et piquants. D'une conque marine M. Gallé fait un drageoir que le touret et l'émail égayeront d'autres conques semblables à celle-là même qui a prêté son type à l'objet. Quelque fleur a été peinte sur la panse d'une jardinière; la bordure ou les frises seront déduites de l'inflorescence des graines, du persil, des étamines ornemanisées, et toujours la décoration rationnelle atteindra dans son ensemble à l'absolue unité.

Si la figure humaine n'a enrichi que par exception d'autres cristaux, il est un moyen d'expression morale, d'embellissement intellectuel très oublié, quoique très français, auquel M. Gallé aime à faire appel et qu'il a remis en honneur pour notre plaisir : je veux parler de ces inscriptions, ces sentences brodées aux lèvres de ses vases et autour de la signature du maître verrier. Bien appropriées elles aussi, et de signification profonde malgré leur allure naïve, elles sont le commentaire de la conception de l'artiste, l'explication parlante de sa volonté, de sa pensée du moment, la confidence de l'effort, du rude tourment du créateur. *Souci de plaire*, soupire un batracien sculpté dans le jaspe et le jayet et préoccupé de distraire dans son vol une libellule légère. *Espérance luit à travers mes maux*, murmure un cristal voilé. Une coupe aux teintes mordorées troublantes porte en exergue : *Je récolte en secret des fleurs mystérieuses.* Ailleurs se détachent, en une écriture ciselée à caprices, des distiques, des quatrains pittoresquement choisis; car pour être versé dans la conchyliologie, la paléontologie, la botanique, M. Gallé n'en connaît pas moins, à l'admiration, nos lyriques, les anciens : Villon et la Pléiade, comme ceux de maintenant : Théophile Gautier, Baudelaire, Rollinat; et la prédilection de ses lectures détermine assez exactement la particularité de son génie, qui unit la grâce naïve et pénétrante des quattrocentistes aux morbidesses inquiètes de l'heure présente.

Un seul cerveau, une seule imagination a conçu des ouvrages si diversement touchants, et déjà ont été signalées des faïences, des ébénisteries non moins personnelles et pareillement issues du même cerveau, de la même imagination. C'est donc un véritable enseignement des arts appliqués que M. Gallé a fondé et qu'il dirige à Nancy, et je ne sais nulle école en aucun pays qui ne doive pas envier un tel maître. Lui pourtant, inconscient de tant de gloire et rivé sans répit au labeur, continue loin du tumulte, dans l'apaisement de sa province, sa tâche de novateur, sa pieuse interrogation de la nature, et l'existence coule sans qu'il ait souci de rien, sauf de suivre et d'incarner sa radieuse vision de poète et d'artiste, au jour le jour, doucement...

A évoquer ces souvenirs d'antan, j'ai abusé, Messieurs, de l'attention que vous m'avez prêtée avec une bienveillance dont je mesure d'autant plus le prix que je ne me dissimule ni l'aridité, ni les lacunes de cette succincte revue d'ensemble. Notre ambition et notre excuse auront été d'établir l'admirable vitalité de notre génie national, de prévoir sa chance de développement sous la condition expresse de l'effort qui l'obligera à se renouveler, à produire ce qu'on est en droit d'attendre de son inépuisable originalité. « Avec l'art français qui ne dit jamais son dernier mot, a constaté M. Courajod, avec cet art dont les transformations sont illimitées, l'avenir n'est pas fermé, et nous avons toujours le devoir d'espérer des émotions inédites. » Et un philosophe imbu du principe supérieur du beau, de la mission économique et sociale des arts dans notre pays, M. Aynard, s'est trouvé vers le même temps, pour avertir « qu'en puisant au réservoir insondable de la nature orga-

ORFÈVRERIE (XIXe SIÈCLE)

CARAFE A EAU, EN ARGENT

FAISANT PARTIE D'UN SERVICE DE TABLE, COMPOSÉ PAR CONSTANT SEVIN, CISELÉ PAR ATTARGE

EXÉCUTÉ PAR LA MAISON BARBEDIENNE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

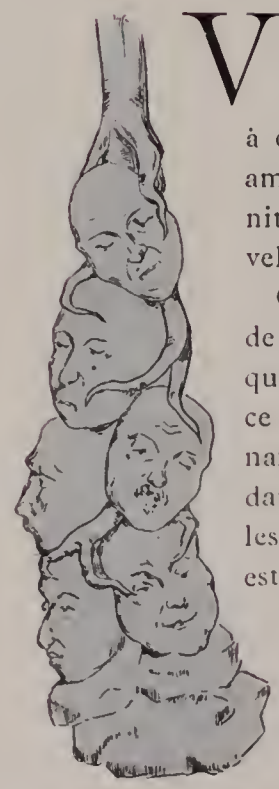
nique et inorganique, nos industries trouveront des trésors ignorés de formes et de couleurs. » A l'œuvre donc, architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs. tous si vivement intéressés à prouver cette unité, cette égalité des arts dont la parole éloquente de M. Eugène Guillaume affirmait hier ici même, le principe, aux applaudissements de tous! A l'œuvre et qu'il vous souvienne, durant votre labeur, — non pas comme d'une menace, mais comme de l'indication du pire danger, — que toujours il vous souvienne de ce dilemme dans lequel Michelet a écrit l'avenir de l'art français : « Inventer ou périr. »

ROGER MARX

Marteau de porte style grec, exécuté par M. Bricard (acquis par le Musée des Arts décoratifs).

A PROPOS D'UNE BIBLIOTHÈQUE

DU SCULPTEUR CARABIN



Fragment d'une bibliothèque en bois sculpté par M. Carabin.

Voici un artiste, un sculpteur dont on a pu voir les œuvres de début à diverses expositions, des figurines de femmes nues en cire, nerveuses et solides, et qui vient d'employer tout son talent et toute sa patience à construire et à décorer un meuble, une bibliothèque désirée par un amateur, M. Montandon. C'est une œuvre originale, qui révélera définitivement M. Rupert Carabin, qui fera connaître une forme d'art nouvelle, et qui peut susciter quelques réflexions.

Carabin a passé une année à sculpter cette bibliothèque, et ce résultat de son inspiration et de sa ténacité n'a pu encore être apprécié que par quelques artistes et critiques. Tout d'abord, cette remarque est à faire que ce n'est pas sans peine que cette magnifique pièce aura pu se faire connaître. Le sculpteur a joué de malchance avec la Société des Indépendants, dont il fait partie comme sociétaire, et qui montre annuellement les œuvres de ses affiliés dans le Pavillon de la ville de Paris. Le meuble est arrivé en retard à la réception, et un article du règlement lui a été scrupuleusement appliqué. Les membres du jury se défendent d'avoir voulu établir une séparation entre les formes d'art, ils ne se sont pas refusés à installer un meuble proche des statues et des toiles. De fait, les dimensions de cette bibliothèque ne sont pas excessives, puisqu'elle doit tenir dans un salon ou dans un cabinet de travail. Quant à la hiérarchie artistique, c'est une conception qu'il faut abandonner, une vieille idée sur laquelle il n'y a pas à insister davantage. L'idée de l'unité de l'art est une idée aussi ancienne que l'art lui-même. Pour ne citer que deux peuples et trois époques, que l'on songe au moyen âge, au XVIIIe siècle et au Japon. C'est pour avoir perdu cette idée de vue que notre siècle est

encombré de son triste mobilier, d'objets usuels imités péniblement de tout ce qui nous a précédé. Il faut souhaiter que les organisateurs de quelque prochaine exposition veuillent bien demander à M. Carabin de montrer, parmi les toiles et les statues, l'œuvre forte et singulière qu'il a conçue. D'avance, on peut leur prédire que nulle des conceptions peintes et sculptées ne sera déshonorée par cette promiscuité.

La construction de cette Bibliothèque est simple, sans moulures, sans application de formes dites de style. Le cadre est presque carré. Sans doute, des objections seront faites à ces frustes dehors, à cette simplicité de plan, à cette absence presque totale d'architecture. Des plaintes seront formulées par ceux qui veulent que le pittoresque soit soumis à des lois. C'est le nécessaire, et rien que le nécessaire, qui a été accepté par l'artiste parmi les formes qui ont été jusqu'à présent les formes convenues de la bibliothèque. Il est à croire, pourtant, que les artistes et les amateurs qui lisent la *Revue des Arts décoratifs* passeront sur les partis pris et sur les abstentions qu'ils pourront constater, et qu'ils voudront retenir surtout l'originalité de cette tentative rompant dans l'art du meuble avec la tradition classique, ouvrant une voie nouvelle aux chercheurs de formes. Oui, Carabin a essayé de supprimer l'architecture usuelle qui ne le satisfait pas, et qui n'est guère, en effet, satisfaisante. Il ne lui a pris que la stricte ordonnance de sa bibliothèque, les planches du fond, du sommet, du bas et des côtés. Pour le reste, fronton, montants, ouverture, il a voulu que toutes les lignes fussent absorbées par les lignes et les modelés décoratifs de sa sculpture. Chez Carabin, comme chez Emile Gallé, le sens du pittoresque est probablement maintenu en verve par cette suppression de l'architecture conventionnelle, par l'ingéniosité à confondre la construction et l'ornementation. Carabin a surtout voulu, qu'à première vue, on devinât que ce meuble avait pour destination de recevoir des livres et des gravures, était, en un mot, une bibliothèque, et pas autre chose. C'est une idée plus ambitieuse qu'elle n'en a l'air, et dont la visée audacieuse se trouvera expliquée et justifiée si l'on veut bien considérer de quelle manière a été jusqu'à présent conçue et construite la bibliothèque.

On n'a pas tout dit quand on a énoncé certaines règles, à savoir que l'armature d'une bibliothèque devait être solide pour supporter la lourdeur des in-folio, que la profondeur devait être suffisante pour deux rangées de livres, que les tablettes devaient être espacées pour la commodité des usages journaliers, que le sommet ne devait pas être trop élevé et nécessiter l'emploi d'un escabeau ou d'une échelle, que le bois employé devait être odorant, cèdre, cyprès, ébène, sandal, pour éloigner les insectes. Tout cela est parfait, la question d'utilité est résolue au mieux par ce programme. Mais il reste à trouver une décoration qui fasse corps avec ces arrangements indispensables, une décoration qui oblige à reconnaître la destination du meuble, à le dénommer bibliothèque avant même qu'un livre ait été placé sur ses rayons. On peut avoir rempli toutes les conditions précédemment énoncées et n'avoir pas pour cela créé une bibliothèque. Le meuble ainsi figuré peut servir a des emplois différents sans qu'une objection puisse être faite. En bois plein du haut en bas, c'est une armoire à linge. Avec ses deux corps habituels, celui du haut, à vitres ou à grillages, celui du bas, à vantaux pleins, il peut tout aussi bien représenter un buffet. Derrière les vitres, on met en évidence les tasses, les saladiers à fleurs, les assiettes peintes, on fait briller les plats d'argent, miroiter la cristallerie. Les grillages peuvent servir à préserver des mouches les viandes et les fromages. Vraiment, sur ces bibliothèques, on cherche, à la place des moulures et des reliefs, les natures mortes qui ornent ordinairement les panneaux des meubles de salle à manger, le lièvre et le perdreau, entourés d'attributs de fruiterie et de cuisine, de poires, de pommes et de légumes.

On peut aller plus loin, sortir de cette fabrication à la grosse du faubourg Saint-Antoine, monter de nombreux échelons d'art. Ouvrez, par exemple, ce livre utile de M. Henry Havard, le *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*, au mot Bibliothèque. Lisez les explications fournies. Regardez ensuite les illustrations données en exemple. Elles sont charmantes. Voici une petite bibliothèque en chêne sculpté de l'époque de la Régence, une bibliothèque Louis XVI d'après Lalonde, une extraordinaire bibliothèque style Empire, d'après Percier, avec sphinx, bœufs, têtes d'oiseaux, hiéroglyphes, et enfin deux bibliothèques modernes, les seules qu'on fasse aujourd'hui, et les pires de toutes, corps vitrés, vantaux pleins. Ces dernières sont des garde-manger, absolument. L'une d'elles porte bien une statue au fronton, et des figures çà et là, mais ces figures n'ont aucun rapport avec le livre. Pour les autres, pour les deux meubles du XVIIIe siècle surtout, l'expérience est plus décisive encore. L'ornementation est délicate, on a plaisir à regarder ces fines lignes, ces surfaces savamment et délicatement mesurées, mais ces bibliothèques sont aussi bien, et mieux même, des cadres et des vitrines à exposer des bibelots, doux ivoires, ors ciselés, tendres porcelaines.

On peut trouver bien autre chose dans l'ouvrage de M. Henry Havard. Des divers articles consacrés aux pièces et aux meubles dans lesquels on range les livres, ressort l'explication de cette forme neutre de la bibliothèque apte à différents usages. Au début de notre histoire intellectuelle, avant l'invention de l'imprimerie, quand il ne circule en mains érudites que quelques rares manuscrits copiés et recopiés, le bibelot et le livre se confondent, ou plutôt ce sont deux objets d'art précieux et identiques, de la même curiosité et de la même somptuosité. Les livres sont trop peu nombreux pour qu'on ait songé à leur donner un abri spécial où ils seraient rangés et classés. Dans les vignettes qui nous sont restées et qui font surgir devant nos yeux le religieux, le médecin, dans les chambres ou ils se réfugient pour méditer et pour étudier, on aperçoit les livres, les manuscrits à fermoirs, çà et là, sur des meubles, dans des bassins de bois, sur des étagères, sur des planches du banc à dossier, dans des coins, par terre. Ce sont les chambres qu'on nommait alors des Études, le nom qui n'est plus resté fixé aujourd'hui qu'aux pièces où reçoivent les avoués et les notaires. Mais c'est dans les études des hauts personnages de ce temps qu'apparaît la promiscuité de l'objet d'art et du livre. Dans les études du roi Charles V, à l'hôtel Saint-Pol, les inventaires ont mis en ordre les miroirs d'argent, hanaps, verres, reliquaires, chandeliers, coupes, aiguières de cristal, tableaux d'argent ou de vermeil, statuettes d'anges en argent doré. Au château de Melun, à Saint-Germain-en-Laye, au Louvre, à Vincennes, ce sont les mêmes constatations, reliquaires de cristal, écritoires armoriées, barillets d'argent pour mettre l'eau de rose, tableaux émaillés, colliers, bustes d'ambre. Sous Charles VI, le roi fou après le roi sage, c'est la même collection rangée dans la salle d'étude. burettes de cristal, chandeliers d'argent, hanaps de madré, cornets d'ivoire, bougeoirs d'ébène, jeu d'échecs, statuettes, pots en noix de coco, encrier d'argent gravé de fleurs de lis. Dans l'étude du roi René, au château d'Angers, quatre dressoirs sont chargés de curiosités, pots de terre verdoyante, écuelles de verre cristallin, encriers de marbre, gobelets de bois sculpté, boîtes d'or.

C'est précisément avec le roi René que l'étude se transforme peu à peu, perd lentement son caractère de cabinet de curiosités pour devenir davantage une bibliothèque. Les états de la cour des comptes de Provence mentionnent que l'étude du roi, dans ses diverses résidences, est entourée de tablettes pour porter des livres. Bientôt, c'est la découverte de l'imprimerie, et ce goût et cet aménagement vont commencer à se généraliser. Au XVIe siècle, l'étude est une des pièces nécessaires chez nombre de hauts bourgeois. Le livre pénètre un peu partout. Pourtant, voici encore une vignette (Dictionnaire Havard)

Bibliothèque en bois de noyer exécutée par M. Carabin, pour M. Montandon.

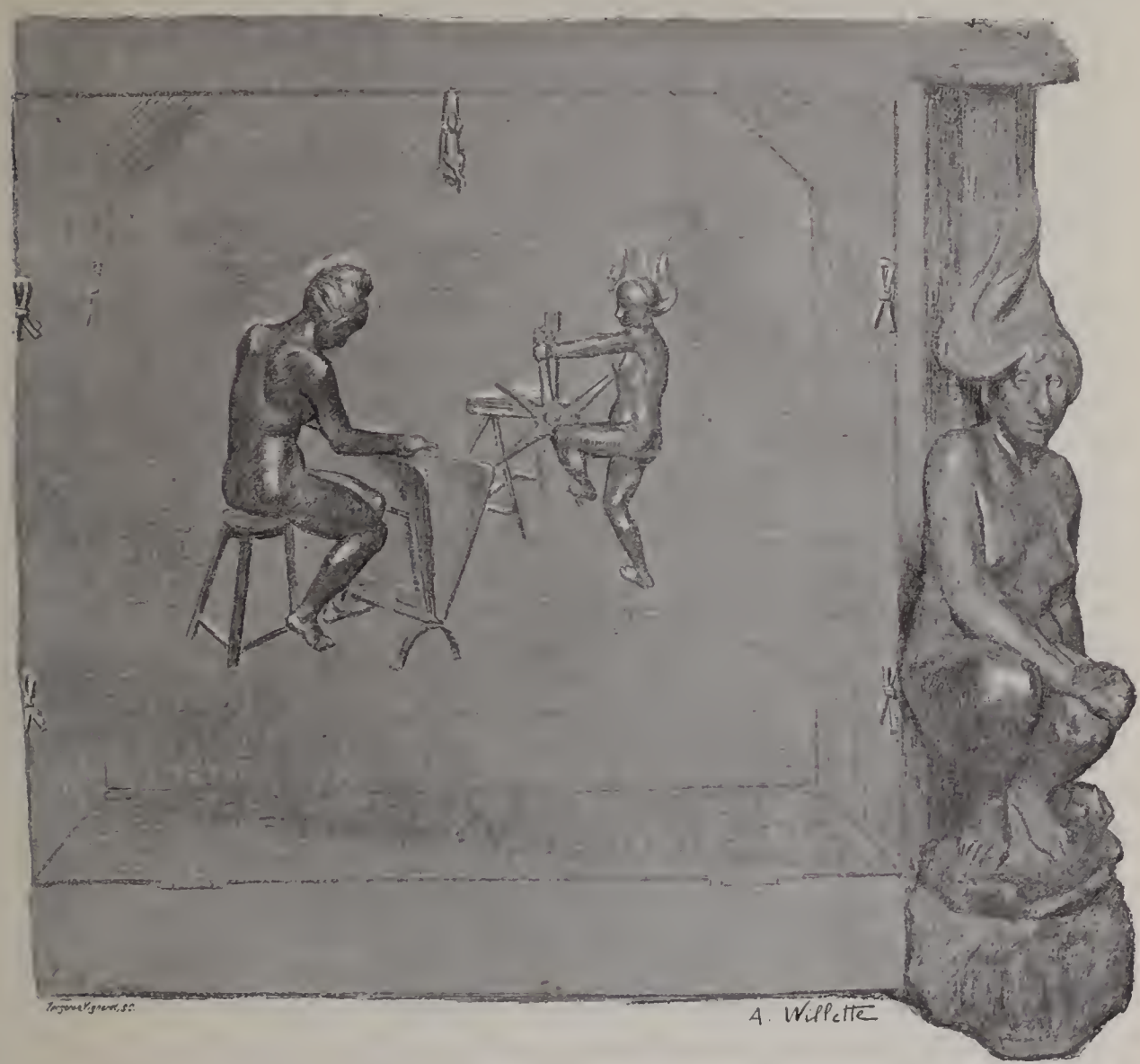
qui représente l'étude de l'abbaye de Sainte-Geneviève, où ne s'aperçoit aucun volume, et qui est ornée de portraits des Valois, du pape Pie V, du cardinal de Larochefoucauld, d'animaux empaillés, de coquillages, de poissons desséchés, d'une tête de crocodile. Au

XVIIe siècle, la pièce de lecture, de récréation et de méditation, change de nom. Ce n'est plus l'étude, c'est le cabinet de travail. Le seul cabinet de l'homme d'affaires garde le nom d'étude, malgré les protestations de Furetière : « Etude se dit abusivement de la salle ou un notaire travaille. On l'appelait ci-devant boutique, et on l'appelle encore ainsi en quelques provinces éloignées. »

Toutefois, en même temps que l'étude, et également jusqu'à la fin du XVIe siècle, il y avait eu ce qu'on appelait la Librairie, qui s'est ensuite nommée le cabinet des livres, et enfin, aujourd'hui, la bibliothèque. Charlemagne eut une librairie au monastère de Saint-Gall. Il y eut une librairie au Palais depuis Louis le Débonnaire jusqu'à Charles le Chauve. A l'abbaye de Pontivy, il y avait en 814 une collection de huit cents volumes ; à l'abbaye de Saint-Riquier, deux cent cinquante-six volumes. La première librairie publique est fondée par saint Louis, les livres sont enchaînés aux tables et aux pupitres. Cette collection est dispersée, comme l'avait été celle de Charlemagne, léguée aux pauvres. Charles V en réinstalle une autre dans une tour du Louvre qui devient la Tour de la Librairie. Les livres occupent trois étages, les fenêtres sont grillagées pour empêcher les oiseaux d'entrer. La nuit, un veilleur s'installe, s'éclaire de petits chandeliers et d'une lampe. Après l'invention de l'imprimerie, lorsque paraissent et se multiplient les in-folio, on commence à organiser des salles meublées d'armoires treillissées, ou garnies de rayons depuis le plancher jusqu'au plafond. C'est le commencement des grandes bibliothèques d'aujourd'hui. Quelques chiffres font apercevoir la rapide progression. Chez Anne de Beaujeu, il y a 322 volumes. A Fontainebleau, la collection rassemblée par François Ier se compose de 1781 manuscrits et de 109 imprimés. Charles IX augmente cette collection de 140 manuscrits et Catherine de Médicis de 900. Pendant les années de pouvoir de Mazarin, 14 000 volumes sont rapportés d'Italie, une première fois, en 1646, et 4 000 volumes une seconde fois, en 1647. A la mort du cardinal, il y a 70 000 volumes dans la bibliothèque. A la Bibliothèque royale, il y a, en 1684, un total de 10 900 manuscrits et de 40 000 imprimés. Cent ans après, les imprimés sont au nombre de 150 000.

Dans ces proportions, les livres occupent des maisons entières, des chambres innombrables, d'immenses galeries. Certes, comme partout et comme toujours, l'art peut intervenir pour encadrer ces énormes collections, et dans la nécessaire régularité des rayons occupant toute la place possible, des artistes imaginatifs pourraient faire intervenir l'ornementation la plus souple et la plus variée. Mais on a peu abusé de cette possibilité. La salle de la bibliothèque du château de Chantilly est une des rares qui puissent être citées à ce propos. Les artistes se sont appliqués forcément à construire et à décorer les meubles usuels et facilement transportables qui leur étaient commandés par les amateurs de livres. Toujours, à côté des grandes bibliothèques qui garnissent une maison, il y en a eu des petites qui agrémentent une chambre. Au moyen âge, un choix est fait dans les collections, des petites bibliothèques voyagent avec les rois et les reines. Clémence de Hongrie, femme de Louis le Hutin, possède 36 ouvrages enfermés en un coffre ; en un coffre également, 31 volumes appartenant à Charles V, et 22 autres volumes, au même Charles V, sont enfermés en un écrin de cyprès marqueté et ferré d'argent. Ces deux séries sont à Vincennes. A Saint-Germain, autre série de 7 volumes ; à Melun, 6 volumes. Charles VI garde 13 volumes en un coffre sculpté avec écrin marqueté à l'intérieur. Le roi René emporte quelques livres rares en une malle. La bibliothèque de voyage de Charles le Téméraire est trouvée dans le bagage de butin de Granson et de Morat. Puis, ce sont les armoires, le meuble qui trouve sa place dans le cabinet où sont les tableaux, les gravures, le clavecin, les globes célestes, les sphères, les coffres, les horloges, les violons, les flûtes, les chevalets. Ces armoires sont solides, en chêne ou en noyer, pour enfermer les lourds

bouquins reliés en cuir et garnis de fermoirs. Plus tard, au XVIIIe siècle, avec le goût des petits livres, naîtra aussi le goût des meubles fragiles et jolis, des délicates bibliothèques en palissandre, garnies de cuivre, en citron, garnies de satin, en amarante, ornées de bronze doré, garnies de taffetas cramoisi, en bois de rose à dessus de marbre, en marqueterie. Les armoires vitrées de Boulle sont les chefs-d'œuvre connus de ce genre. De notre temps,



Panneau formant le soubassement de la bibliothèque de M. Carabin, dessin original de A. Willette.

M. Fourdinois a conçu une œuvre de goût et de science qui est au musée des Arts décoratifs.

Cette rapide revue chronologique nous ramène à la bibliothèque qui en a été la cause première. A mon sens, Carabin a ajouté quelque chose aux efforts et aux travaux de ses devanciers. L'artiste moderne, malgré tout le passé d'art qui rend si difficile une évolution originale en ce siècle, a trouvé une formule nouvelle qui peut être féconde. A vrai dire, il est à la fois nouveau et traditionnel, il a orné son meuble comme les sculpteurs du grand moyen âge ornaient la bâtisse de pierre, il a confondu la sculpture et l'architecture. Il a eu la simple conception du fleurissement et de l'épanouissement de la matière qu'avaient eue les fouilleurs de bois et les tailleurs de pierre, et cette conception il l'a rajeunie, modernisée, par la préoccupation de l'intellectuel et du symbolique d'aujourd'hui.

Le bois choisi est un noyer poli et patiné en douce coloration, souple et clair à l'égal d'un beau bronze. Un critique d'art, M. Arsène Alexandre, qui s'est intéressé au meuble de Carabin, a rappelé les titres d'honneur du bois et l'a fait s'exprimer à ce propos en phrases exactes et éloquentes : « Jadis j'étais en honneur. Les robustes ouvriers d'autrefois maniaient avec une âpre joie la gouge, la lime et le rabot. Dans l'antique Égypte, on me façonna en divinités rigides, sereines, éternelles. Au moyen âge, les huchiers tirèrent de mon cœur dur et poli de multiples figures, grimaçantes, ironiques, toutes palpitantes de vie et toutes rayonnantes de foi. Les maîtres mêmes de la Renaissance, malgré la fascination qu'exercèrent sur eux les marbres de Praxitèle et de Phidias, ne dédaignèrent pas de m'ouvrer comme avaient fait leurs devanciers, et au Louvre même, dans les salles de la Renaissance, les rêveurs s'arrêtent devant la souplesse des figures que Germain Pilon dégagea des vieilles et sauvages souches de chêne. » Voici maintenant ce que le sculpteur a tiré du bois auquel il s'est attaqué.

Près du sol, les figures qui supportent le joli édifice sont des figures de bassesse, des passions ennemies de l'intelligence, vaincues et rendues esclaves par le Livre. D'un côté, c'est l'Ignorance, — que Willette a dessinée pour cette Revue d'après l'œuvre de son ami Carabin, — une femme massive, les pieds rassemblés, la physionomie incompréhensive, un pauvre corps bestial, la chevelure éparse se confondant avec le bois auquel la triste créature est adossée. De l'autre côté, des masques superposés : la Vanité, l'Avarice, l'Intempérance, la Colère, la Bêtise, l'Hypocrisie, et c'est merveille de voir le nuancement d'expressions de ces visages à larges plans ou l'intention est indiquée dans le sinueux de la bouche, dans le coin des yeux de sournoiserie ou de brutalité. De ces yeux, de ces bouches, de ces fragments de têtes, sortent les racines d'un lierre qui va s'épanouir au fronton. Derrière l'Ignorance, c'est un tronc de jeune chêne qui est ainsi appliqué au montant.

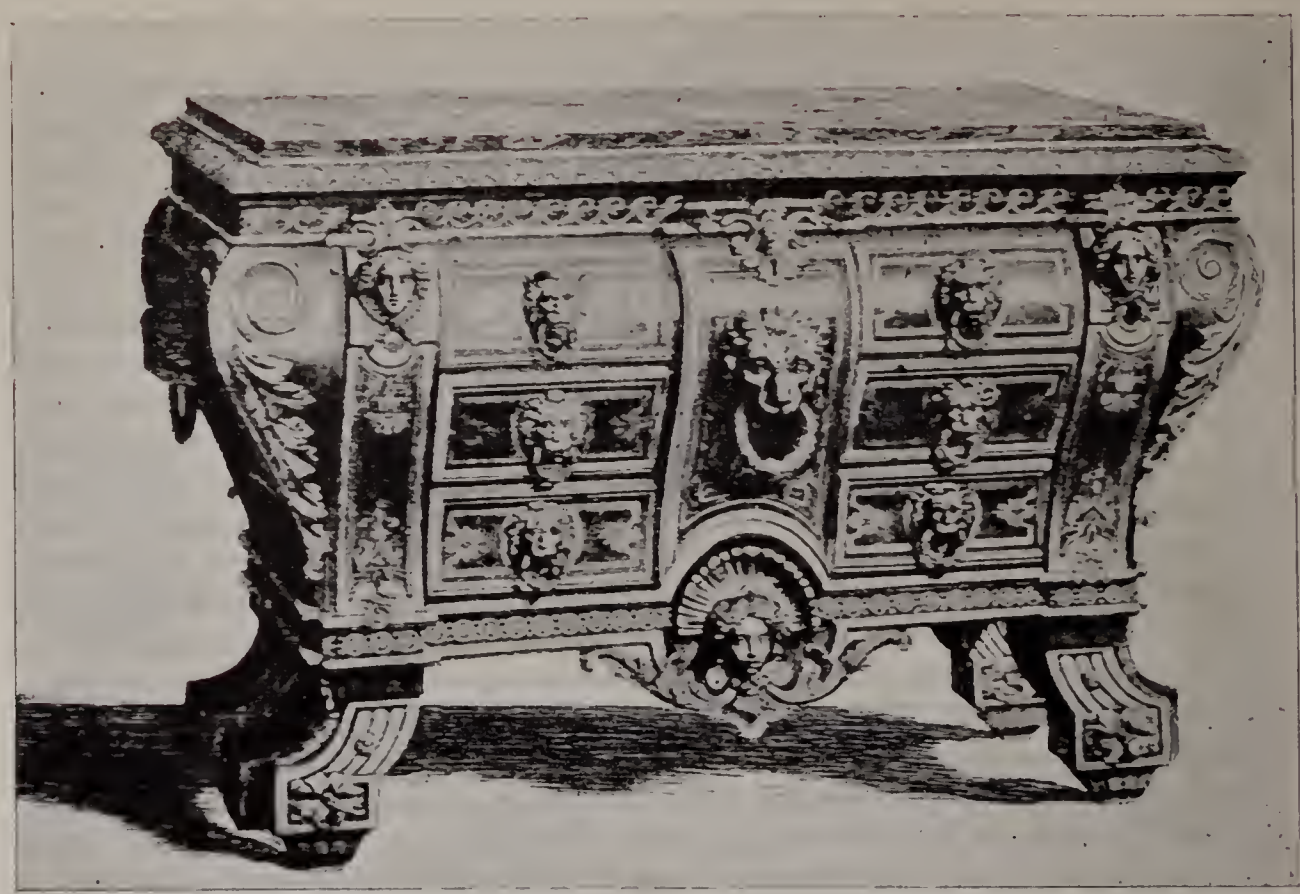
En haut, l'œuvre achève de prendre toute sa signification cérébrale par trois figures emblématiques. Toutefois, ces trois figures ne font pas partie du meuble de la même façon absolue que l'Ignorance et les masques de la base. Une critique s'impose ici, c'est qu'elles sont comme des statuettes posées sur le sommet, se profilant en silhouettes indépendantes, et du même coup changeant la proportion du meuble. C'est le défaut principal du meuble : elles se dressent en dehors de l'œuvre, elles en modifient l'échelle. On les voudrait davantage unies au bloc de matière, confondues avec le bois, comme l'Ignorance de la base, vivantes de la même vie, fortes de la même sève. Il faut, pour les apprécier comme elles le méritent, les regarder séparément, quoique ces conceptions un peu indépendantes de l'ensemble soient nées de la même préoccupation d'exprimer la valeur et le rôle du livre. Ce sont les figures nobles qui occupent ainsi la région supérieure. Une Vérité est au centre, souriant à son miroir d'un sourire de douceur et d'orgueil. A gauche et à droite, deux autres femmes, deux Lectures, l'une accroupie sur ses talons, le torse renversé, frivole, badine, riante, l'autre les jambes pendantes, absorbée, rigide, une main entre ses genoux croisés, l'autre main marquant la page d'un livre qu'elle a quitté pour réfléchir. Et c'est la Réflexion même. Elle a le regard fixe, lointain et profond, les lèvres gonflées dans une moue sérieuse, elle est immobile et attentive.

Sur les vitres, s'éploie et frissonne un roseau, se dresse une palme de gloire où s'enlace un vif et courroucé reptile. La poignée d'une fermeture est une souris rongeuse, destructrice de la gloire imprimée. Pour tirer une tablette, il faut saisir deux limaces routinières. — Tous ces petits accessoires significatifs sont en fer forgé, exécutés d'après les modèles de Carabin par un de ses voisins de Montmartre, un ferronnier qui sait faire jaillir du métal d'incomparables roses, qui sait forger et ciseler de merveilleux lustres de feuillages et de fleurs. — Un panneau de bois est encadré dans le bas du meuble. C'est l'ouver-

ture d'un cartonnier et l'ingénieux sculpteur y a figuré l'Estampe et l'Impression, une calme figurine de femme feuilletant des gravures, une autre femme, de gestes actifs, les cheveux envolés, qui tourne la roue d'une presse de toute la force de ses bras et de ses jambes. Là, l'idée de la perspective est savamment produite, sans indication du sol et des plans, par la si juste disproportion des deux figures et les différences de leurs modelés.

L'élégance des grandes lignes, le charme de coloration du verre, du fer, du bois, la finesse et la force des figures, les nus très exacts, très sus, de ces femmes robustes, râblées, et pourtant délicatement nerveuses par les attaches, par le tressaillement des chairs, les détails anatomiques enveloppés par des surfaces d'un travail ample et souple, ce sont les qualités de ce beau travail d'art. C'est un essai, dit modestement le sculpteur, un gai et fin garçon venu d'Alsace, de Saverne, pour faire son œuvre à Paris. Soit. Mais le chef-d'œuvre du compagnon, de l'avisé artisan, de l'adroit et sûr ouvrier, ce chef-d'œuvre n'est pas loin. Carabin trouvera des conceptions simples et hautes, découvrira dans la nature, qu'il regarde si bien de ses yeux précis, les formes et les expressions qui y sont à l'infini. Il retrouvera, pour son compte, l'art de la sculpture sur bois, dédaigné de tous les pasticheurs que produit l'école des Beaux-Arts. Il ne faut qu'un peu d'encouragement et de sécurité a cet artiste qui va peut-être nous doter d'une forme nouvelle de mobilier, qui peut tailler pour nos monuments de graves et douces statues, intellectuelles et populaires. Il saura, lui, construire des meubles qui porteront leur destination écrite dans leurs moindres détails. Le jour où on le chargera du plan et de l'exécution d'une salle à manger, le buffet qu'il produira ne ressemblera certes pas à une bibliothèque. Et combien d'objets usuels, aujourd'hui péniblement grossoyés, il peut créer. Je vois par lui des cadres, des socles, des reliures, strictement appropriés au tableau, à la statue, au livre. Pour s'en tenir à la seule bibliothèque, la production peut être inépuisable, et il faut souhaiter que d'autres artistes soient suscités par l'exemple. Carabin en a fait une. Si les journées n'étaient pas si courtes, et le travail si lent, il pourrait en faire mille. A l'Exposition, on en vit une aussi, d'Émile Gallé, faite pour un naturaliste amoureux de plantes d'hiver, et dont l'ornementation consistait en incrustations de libellules, de perce-neige, des variétés de toute la pâle flore hivernale. Carabin n'a indiqué aussi dans sa bibliothèque que des traits généraux. Combien il y en a d'autres! Et s'il faut particulariser, quelles ornementations différentes et parlantes peuvent inspirer les sciences, les littératures, l'histoire, l'art, les nationalités. Et les personnalités des auteurs! On peut prévoir les meubles expressifs où seraient rangés les Grecs, les Latins, un Shakespeare, un Saint-Simon, un La Fontaine, un Diderot, un Balzac. Chaque œuvre peut fournir des traits caractéristiques. Tout peut se recommencer avec les ajoutés et les différenciations des siècles. On peut rêver, aujourd'hui, devant ce meuble de Carabin, un retour vers l'art national du moyen âge, on peut songer à des conceptions modernes qui feraient revivre, pour des écrivains, des artistes, des amateurs, les malles, les coffres sculptés où les livres choisis s'en allaient en voyage à la suite de la reine Clémence de Hongrie, de Charles le Sage et du bon roi René.

GUSTAVE GEFFROY.



Collection de sir Richard Wallace. — Commode Louis XIV.

SIR RICHARD WALLACE

ET SES COLLECTIONS

Le grand collectionneur sir Richard Wallace vient de s'éteindre au château de Bagatelle après de longues souffrances, à l'âge de soixante-douze ans. Quoiqu'il fût d'origine anglaise, la majeure partie de son existence s'était passée en France, et bien que dans les dernières années il eût adopté Londres comme résidence habituelle, il faisait cependant de longs séjours à Paris et à Bagatelle. Élevé dans une famille qui aimait les Arts, Richard Wallace sentit dès sa jeunesse s'éveiller en lui le goût des collections, et il avait rassemblé un cabinet de tableaux et d'objets rares que des spéculations malheureuses le contraignirent à vendre. Il se vit placé d'un seul bond au premier rang dans le monde de la curiosité lorsqu'en mourant, le marquis d'Hertford l'institua le légataire universel de son immense fortune personnelle et de ses incomparables richesses artistiques. Depuis plus de trente ans le marquis d'Hertford avait consacré des sommes considérables à l'acquisition des plus beaux tableaux qui avaient fait

partie des collections du cardinal Fesch, du banquier Perregaux, du comte Pourtalès, du duc de Morny, du baron van Brienen, du roi de Hollande, du prince Demidoff pour ne citer que les principales. Dans toutes les villes où s'ouvrait une vente importante, on voyait accourir Richard Wallace chargé d'acquérir à tout prix le chef-d'œuvre convoité par lord Hertford et qui était ensuite dirigé vers Manchester square à Londres ou vers la rue Laffitte à Paris. Lord Hertford fut l'un des premiers à apprécier les œuvres de l'école française et il avait accaparé tout ce qui était passé sur le marché d'œuvres importantes de Watteau, de Lancret, de Potter, de Boucher, de Fragonard, de Greuze, d'Horace Vernet, de Boilly, de Decamps, de Géricault. Il eut également le mérite de comprendre les charmes et les qualités d'exécution de notre ancien mobilier et il eut la bonne fortune d'acquérir des pièces hors ligne dont il serait impossible de retrouver l'équivalent.

Richard Wallace, entré subitement, à la veille du siége de Paris, en possession des richesses qu'il avait contribué à réunir, comprit que le collectionneur devait céder temporairement la place au philanthrope et il s'identifia aux angoisses et aux privations de la population parisienne pendant l'hiver de 1870-1871. Les actes de bienfaisance sans cesse en éveil lui conquirent une célébrité populaire dont le souvenir est encore vivant à vingt ans d'intervalle.

Aussitôt aprés la levée du siège de Paris, Richard Wallace transporta à Londres toutes ses collections pour lesquelles il n'avait cessé de trembler. En attendant que les travaux d'Hertford house fussent achevés, il les exposa dans la succursale du South Kensington museum établie dans le quartier le plus populeux de la ville, à Bethnol-Green. La société anglaise fut émerveillée des trésors qui lui venaient d'au delà du détroit et bientôt Richard Wallace recevait de la Reine le titre de baronnet, en même temps qu'il devenait membre de la chambre des communes.

Avec son goût éclairé, sir Richard avait vite reconnu le côté inférieur des collections laissées par lord Hertford. Incomparables pour tout ce qui est charme d'aspect, délicatesse d'exécution et richesse de la matiére, elles ne comprenaient aucune œuvre importante du moyen âge et de la Renaissance, dont le caractére était trop sévére pour les goûts personnels du marquis amateur. Le nouveau possesseur combla cette lacune en acquérant simultanément, avec la vivacité d'allures qui le caractérisait, la collection d'objets d'art et les armures du comte de Niewerkerque, la majeure partie de la collection d'armes du docteur Meyrick, qui avait été acquise en entier par M. Spitzer, et le cabinet peu nombreux mais bien choisi de tableaux et de dessins appartenant au vicomte Both de Tauzia. D'autres acquisitions de tapisseries du xve siècle, de pièces d'armures, de bijoux et de sculptures mirent bientôt les séries nouvelles au niveau de celles réunies par lord Hertford, malgré les pertes subies par sir Richard Wallace dans l'incendie du Panthenicon à Londres, où il avait déposé des émaux peints d'un grand prix, des majoliques et une armure d'un travail extraordinaire pour laquelle il avait donné un prix sans précédent.

Les collections que laisse sir Richard Wallace sont installées avec une somptuosité sans égale dans les salles agrandies de l'ancien hôtel du marquis d'Hertford. Le public avait accès à des jours réguliers dans les galeries de peinture et d'armures; tandis que les autres appartements de réception et de l'habitation privée n'étaient visibles que dans certaines conditions restreintes.

La majeure partie des objets d'ameublement sont répartis dans les pièces du rez-de-chaussée et du premier étage. On y voit les armoires et les cabinets les plus rares de C.-M. Boule, des secrétaires et des commodes de Riesener, des meubles d'Oëben supportant une suite de vases en porcelaine de Sèvres qui n'a de rivale que celle de la Reine à Windsor et à Buckingham Palace, des régulateurs en écaille incrustée et en bois d'amarante ornés

de bronze ciselé, des pendules, des lustres et des vases dus à Cressent, à Cafliéri et aux meilleurs artistes du XVIIIe siècle. On arrive au premier étage par un escalier dont la rampe double provient du palais Mazarin. Ce chef-d'œuvre de ferronnerie n'a pas trouvé grâce devant l'architecte Labrouste, et, sur son refus de s'en servir dans ses travaux nouveaux, il a été vendu par le domaine pour une somme dérisoire. Sir Richard Wallace avait eu le bon goût de le racheter au prix de 100 000 francs. Les salons du premier étage contiennent la suite de ces merveilleux spécimens du mobilier français. Sur les commodes, les meubles d'appui et les tables de M. Carlin, de Riesener, de Dubois, de Benneman, de Cressent, d'Oëben dont plusieurs portent les chiffres enlacés de Marie-Antoinette, on voit des flambeaux portant la signature de Martincourt, des vases montés en bronze, des trépieds cassolettes de Gouthière et d'autres garnitures de porcelaine de Sèvres d'une exquise perfection. Dans une salle terminée en hémicycle et meublée d'un bureau et de commodes de Boule, est disposée toute une collection de miniatures et de bonbonnières qui peut rivaliser avec celle léguée au Louvre par la famille Lenoir. Toutes ces pièces sont ornées de portraits ou de tableaux de l'école française dont le style s'harmonise avec leur décoration générale. L'une d'elles, qui contient une collection de vues de Venise par Guardi, l'un des maîtres préférés par lord Hertford, renferme deux consoles en vert antique ornées de ciselures, que Gouthière avait exécutées pour le duc d'Aumont et que sir Richard a reconquises sur la Russie où elles avaient été transportées à la suite des ventes faites par le Garde-Meuble.

Le visiteur entre ensuite dans une galerie éclairée par le haut qui est occupée par la peinture française du XIXe siècle. Les toiles de Prud'hon, de Decamps, des Vernet, de Paul Delaroche, d'Ary Scheffer, de Bonnington, autre préférence de lord Hertford, et les panneaux de M. Meissonier y avoisinent des commodes de Boule, des vases de porphyre, des tables en écaille incrustée de cuivre, des vases de Sèvres et des majoliques italiennes. La grande galerie qui fait suite renferme les œuvres de la peinture hollandaise et flamande, auxquelles sont joints un certain nombre de tableaux de l'école italienne, de l'école espagnole et de l'école anglaise. On y retrouve la plupart des chefs-d'œuvre qui ont traversé les plus célèbres collections de la seconde moitié du XIXe siècle. Rubens, Van Dyck, Franz Hals, Rembrandt, Gérard Dow, Metzu, Terburg, Teniers, les Ostade, Nicolas Maes, Brauwer, les Weenix, Ruisdael, Hobbema, les Van den Velde, Gonzalès Coques, Pieter de Hooch, Titien, Luini, Murillo, Velasquez, Reynolds et Gainsborough y sont représentés par des compositions de premier ordre qui suffiraient à faire la réputation d'un musée. Sir Richard y avait réuni les plus beaux spécimens de son mobilier artistique. Une commode signée par Caffieri forme le pendant d'une autre due à Cressent, sans qu'on puisse savoir à laquelle donner la préférence. Au milieu se détache la reproduction du bureau de Louis XV, que sir Richard a commandée à M. Dasson, pour la placer en regard d'un bureau presque identique que Oëben et Riesener avaient fait pour Stanislas, roi de Pologne. De grandes tables de porphyre et de mosaïque servent de piédestaux à des groupes de bronze d'une superbe patine, reproduisant les beaux modèles de Coysevox et de la sculpture française du XVIIe siècle.

L'armurerie de sir Richard est exposée dans une galerie spéciale au milieu de laquelle se trouve le buste en bronze de Charles IX, provenant de la collection Pourtalès. On y admire des pièces du travail le plus exquis, et qu'il serait impossible de retrouver aujourd'hui, notamment l'armure complète du XVe siècle qui faisait l'orgueil de la collection du comte de Niewerkerque. La série des armes orientales, qui est assez considérable pour remplir une autre pièce, contient les spécimens les plus rares par la richesse de leur matière et par l'originalité de la fabrication. Elle peut lutter d'intérêt avec la galerie des armes européennes.

Les objets d'art du XVIe siècle sont disposés dans un salon qui servait de cabinet à sir Richard Wallace et dans une pièce du rez-de-chaussée décorée dans le style de la Renaissance italienne, où une délicieuse fresque de Vincenzo Foppa accompagne des bronzes de l'école de Padoue et des dessins de l'école florentine.

Il faudrait des volumes entiers pour faire connaître les trésors accumulés par deux générations d'hommes de goût dans les galeries d'Hertford house. La description que nous en avons essayée est trop sommaire pour permettre à ceux qui n'ont pas fait cette visite de se former une idée exacte des richesses artistiques laissées par sir Richard Wallace. Tout au plus pourra-t-elle aider ceux qui en ont obtenu l'entrée, à se rappeler la jouissance que leur a donnée la vue de tant de pièces rares et exquises. Nous ajouterons que sir Richard possédait encore au château de Bagatelle et dans son hôtel de la rue Laffitte, des séries importantes de tableaux anciens et modernes, des meubles précieux, des bronzes et des sculptures en marbre et bronze de l'école française du XVIIIe siècle qui suffiraient à composer une très riche collection, si tout ne pâlissait pas devant l'incomparable Musée d'art décoratif qui se trouve sur l'autre rive de la Manche, à Manchester square.

A. DE CHAMPEAUX.

NÉCROLOGIE

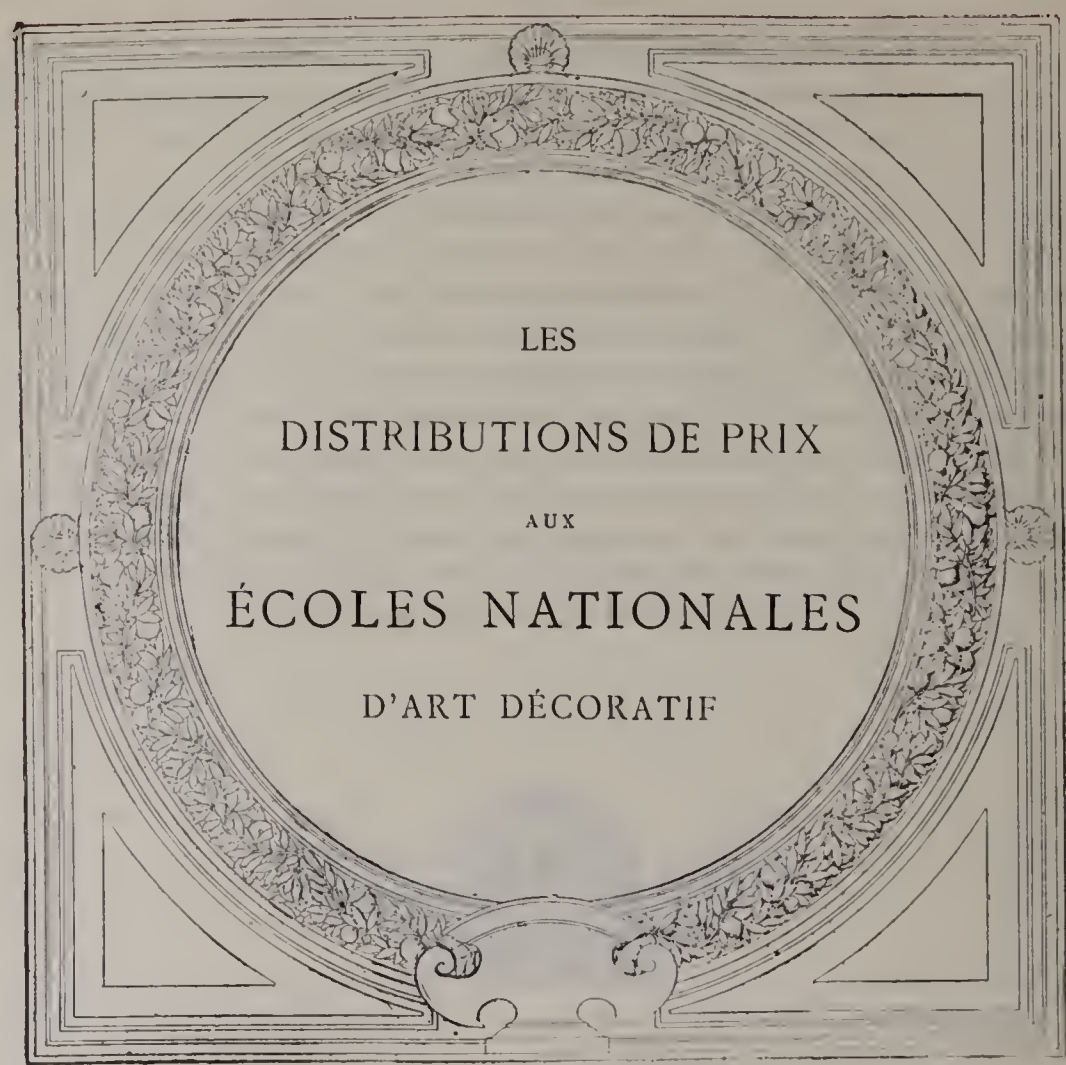
La mort a cruellement frappé, dans ces derniers temps, le conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs.

C'est d'abord M. TURQUETIL, le fabricant de papiers peints, qui a succombé, au mois d'avril dernier, à l'âge de soixante-cinq ans. Il appartenait à notre Société depuis sa fondation, et, jusqu'au dernier jour, il prit la part la plus active à ses travaux.

Puis, le 12 juin, c'est M. EUGÈNE ROUSSEAU, l'éminent verrier, qui est mort après une courte maladie. Lui aussi faisait partie de l'Union centrale depuis la première heure et ne cessa pas de prouver son dévouement à l'œuvre patriotique qu'elle poursuit.

Nous publierons dans notre prochain numéro une étude biographique sur ces deux hommes distingués, à qui l'art français et l'industrie sont redevables de notables progrès.

Nous consacrerons également quelques lignes à d'autres personnalités qui viennent de disparaître, à M. DESFOSSÉS, le fabricant de papiers peints, à M. CAZIN, le relieur si artiste, à M. PHILIPPE BARTY, notre regretté collaborateur....



PARIS, LIMOGES, AUBUSSON

I

C'est un mois béni par les écoliers que le mois d'août. Il termine l'année scolaire; il leur apparaît avec l'épanouissement du rêve longtemps caressé des vacances. Mais ce n'est pas aux enfants seulement, à qui il donne la clef des champs, qu'il sourit d'une grâce particulière. C'est le commencement de la moisson, et combien d'espèces de moissons n'y a-t-il point en ce monde! Si le paysan se met, à cette date, à supputer ce que produira le champ ensemencé, n'est-ce pas le moment aussi où il est permis aux moralistes, aux professeurs, aux pères prévoyants de se demander quelle moisson intellectuelle ils peuvent espérer de la jeunesse soumise à une laborieuse culture? Qu'ont-ils fait durant leurs dix mois d'étude, ces écoliers subitement lâchés comme des oiseaux de leur cage? Ou en sont-ils de leurs travaux? Quel fruit en ont-ils recueilli? Quelques-uns rapportent au foyer familial

TRAVAUX D'ÉLÈVES (ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS)

MODÈLES DE FONTAINES EN FAIENCE

EXÉCUTÉS PAR LES LAURÉATS DU COURS D'APPLICATIONS DÉCORATIVES

1er PRIX : M. ÉMILE BODIN (N° 1); 2e PRIX : M. RINGEISSEN (N° 2)

1er ACCESSIT : M. ÉMILE VACHAT (N° 3); 2e ACCESSIT : M. ÉMILE HOURY

nombre de couronnes qui attestent leurs succès. Mais ces lauriers, en fin de compte, disent-ils l'état d'âme de nos jeunes victorieux des concours? toutes les écoles en distribuent en quantités égales aujourd'hui comme jadis et comme on en distribuera toujours, parce que cela est nécessaire. En réalité, cela ne nous renseigne guère sur le degré de développement moral, sur la valeur intellectuelle véritable, sur la direction de ces cerveaux en voie de formation. Pour bien se rendre compte de ce qui se passe dans nos écoles, pour juger des résultats que donne l'enseignement actuel, ce ne sont pas les *palmarès* qu'on doit se borner à consulter. Il est besoin d'une autre sorte d'examen plus difficile, plus pénétrant, plus intime. Le proverbe : « A l'œuvre on connaît l'artisan » se trouve ici justifié. Il faut voir de ses yeux les œuvres produites; il faut consulter les cahiers des élèves, lire entre les lignes et considérer surtout comment ceux-ci interprètent ou traduisent les leçons reçues.

Un tel contrôle ne serait point aisé à appliquer à tous les genres d'enseignement. Il est très facile et très intéressant à exercer dans les écoles d'art, principalement dans les écoles d'art décoratif. Et ce qui surprend, c'est que le public en général, même le public parisien dont le goût est si vif pour tout ce qui est exposition, ne semble pas se douter de l'importance qu'il y aurait pour lui à vérifier les progrès des élèves de nos établissements d'art décoratif. Alors que chaque année, on voit à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais, une foule qui se presse à l'exposition des concours pour le prix de Rome, c'est à peine si quelques visiteurs se rendent rue de l'École-de-Médecine, à l'exposition annuelle des travaux des élèves de l'École nationale des Arts décoratifs. Combien, pourtant, ils trouveraient dans celle-ci une matière plus riche à observations fécondes, combien plus de variétés de talent, que d'inventions charmantes et de compositions qui les toucheraient au vif à beaucoup de titres, non seulement parce qu'elles promettent des artistes habiles à notre industrie, mais aussi parce qu'elles ont un caractère d'utilité immédiate qui s'impose au regard! Car il ne s'agit plus ici de savoir comment tel ou tel lauréat a représenté sur une toile la scène de mythologie classique, une « Mort de Socrate », ou un « Démosthène à la tribune ». Il s'agit de savoir ce que ces apprentis dessinateurs — orfèvres, ébénistes, céramistes, ciseleurs de l'avenir — se préparent à nous fournir en fait d'objets mobiliers, quels éléments nouveaux ils vont apporter à l'embellissement de nos demeures, et quels décors inédits ils vont répandre dans notre industrie revêtue par eux de l'empreinte prestigieuse de l'art. Dans ces écoles quel style imprévu s'élabore qui sera demain le signe caractéristique de notre race? Quelles idées fermentent en cette jeunesse qui va d'ici peu d'années diriger la production de nos usines? Nous donnera-t-elle un art morne, des meubles copiés encore sur les époques précédentes, et tout l'odieux et insipide « margotage » qu'on nous fait subir de nos jours? Ou bien la sève qui bouillonne en ces jeunes âmes nous promet-elle une industrie enfin rajeunie, des inspirations plus fraîches et un décor imprévu, original, ayant son caractère et portant sa date?

Voilà comment se pose le problème, et l'on avouera qu'il a son intérêt.

Nous nous proposons donc ici, à l'occasion de la distribution des récompenses aux élèves des Écoles nationales d'art décoratif, de faire avec nos lecteurs une visite à ces établissements, d'examiner rapidement les travaux exposés, et nous essayerons ensuite de tirer de cette brève étude la conclusion qu'elle comporte.

(*A suivre.*) VICTOR CHAMPIER.

L'INDIFFÉRENCE DU PARLEMENT EN FRANCE DANS LES QUESTIONS D'ART

OPINION DU « TEMPS » SUR CE POINT

Les journaux politiques (et il n'y en a jamais eu tant en France !) n'ont pas souvent la main heureuse quand ils veulent bien s'occuper des questions qui intéressent soit nos industries d'art, soit l'enseignement de l'art décoratif. Ce sont là matières trop spéciales qui ennuieraient peut-être, à ce qu'on craint, les lecteurs, et que seuls les chroniqueurs, d'une plume légère et incertaine, ont le droit, par moments, d'effleurer. On l'a bien vu, ces derniers temps, quand il s'est agi de discuter les projets de réforme lancées par le rapporteur de la commission du budget à la Chambre des députés, à propos des manufactures nationales. Mais laissons, pour aujourd'hui, ce sujet brûlant. Nous y reviendrons à loisir et aussi sérieusement qu'il convient.

Ce qui nous fait écrire la réflexion ci-dessus, c'est la lecture d'un article publié par le journal *le Temps* sur le dernier volume de notre excellent ami et collaborateur, M. Marius Vachon, *Enquête sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre*. Cet article, qui a pour épigraphe la pensée suivante, extraite de l'excellent travail que vient de publier M. Ed. Aynard sur *les Beaux-Arts et l'Économie politique* : « Le beau ajoute du prix au travail », cet article du *Temps*, disons-nous, contient un ensemble de vérités que nous tenons à mettre sous les yeux des lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*, dans l'expression vigoureuse et élevée qu'a su leur donner son auteur anonyme.

Après avoir résumé les efforts accomplis en ces dernières années à l'étranger pour fonder des musées industriels et retrouver dans leurs productions le caractère d'un art franchement national, après avoir rappelé les constatations contenues dans les cinq volumes d'*Enquêtes* de M. Marius Vachon, l'auteur de l'article du *Temps* écrit ce qui suit :

« On conçoit aisément la transformation industrielle qui peut être le fruit de ce travail. S'appliquant à vivifier par l'art leurs industries et ayant eu cette inspiration de puiser aux sources nationales leur idéal, ces pays deviennent des producteurs redoutables. Chaque marché intérieur se trouve peu à peu protégé, bien plus sûrement que par des tarifs douaniers, c'est-à-dire par l'accoutumance à un ensemble donné de formes, par une même vision du beau ou plutôt par une idée spéciale de la beauté. Pour l'extension et même pour le maintien de nos exportations il y aurait là un péril grave, si l'opinion restait indifférente à de tels changements. Le goût français, personne ne le conteste, est l'un de nos prestiges.

Il brille d'un éclat encore superbe. C'est une lumière qui ne semble pas près de s'éteindre. Mais d'autres flambeaux s'allument, et sa clarté, si l'on n'y prenait garde, en pourrait paraître pâlie. »

Une première conclusion pratique se dégage de ces observations, continue *le Temps* : c'est la nécessité impérieuse de conserver à nos produits l'accès des marchés extérieurs. Comment y parvenir? Ici un inquiétant point d'interrogation se pose : « Que l'on suppose les États étrangers rompant les traités qui les lient envers nous, et chacune de nos clientèles se trouvant isolée de notre idéal ; il est évident que, avant peu, nous nous trouverions en face d'éducations complètement différentes de la nôtre. Nos produits, si appréciés à cette heure, risqueraient alors de n'être plus pris, restant incompris. Le beau absolu demeurerait, si l'on veut, notre domaine. Il continuerait, à la rigueur, de nous donner la gloire; mais la puissance effective et la richesse iraient ailleurs. Que nos gouvernants daignent y songer, à la veille de la dénonciation des traités de commerce. »

Voilà qui est parfaitement dit. Il est de toute urgence, devant l'effort croissant des étrangers pour constituer chez eux des industries ayant un caractère d'art national, non seulement de tâcher en France de conserver le prestige que possède encore notre production, mais aussi de maintenir, par tous les moyens possibles, les relations commerciales qui empêchent les tributaires de notre goût de se déshabituer de notre idéal. Pour ce dernier point, c'est affaire aux pouvoirs publics d'agir. Pour le premier, c'est-à-dire pour garder à la France un rang dans la production des industries d'art, il est indispensable de rajeunir nos procédés, de renouveler notre inspiration, de renoncer à l'éternelle imitation des styles du passé dont le monde entier commence à être las! « Nos artistes, dit excellemment *le Temps*, nos fabricants ne demanderaient souvent qu'à s'abandonner à leur inspiration ; mais les acheteurs se dérobent. Pour nombre de prétendus amateurs, la valeur d'un objet se calcule d'après son ancienneté. »

« Cette renaissance industrielle dont la France a besoin, ce n'est pas l'État qui la provoquera », poursuit le rédacteur du *Temps* qui, en cela, se montre peut-être bien pessimiste, et oublie sans doute ce que les Sully et les Colbert ont su faire jadis. « En fait d'idéal, ajoute-t-il, et comme industriel, l'État menace de rester un triste sire... C'est pitié de voir avec quelle suprême indifférence le Parlement, saisi parfois de ces questions à propos de quelque demande de crédit, les accueille et laisse émigrer des chefs-d'œuvre dont il ne soupçonne pas, nous ne dirons pas la beauté, mais l'utilité. L'étranger se montre autrement avisé... » Mais, du moins, ce que l'État ne fait pas, il faut que l'initiative privée le tente, pour que la nation entière croisse en délicatesse et en intelligence, pour qu'elle devienne naturellement complice de notre renaissance industrielle. Et ici, nous citerons encore textuellement l'article du *Temps* :

« Pourquoi des particuliers amoureux d'art, en même temps que désireux de maintenir et développer l'influence française, ne mettraient-ils pas leur orgueil à favoriser l'éclosion d'un style national, assez personnel pour être bien français, doué d'assez de souplesse et de vie pour exercer un attrait universel? Les rapports de M. Marius Vachon abondent en détails sur les entreprises généreuses qui, dans toute l'Europe, se sont donné libre carrière. Nous ne possédons ni moins de ressources, ni moins de patriotisme que nos rivaux d'Allemagne, d'Autriche ou d'Angleterre. Qu'on se hâte de mettre à profit les renseignements de l'enquête. Que, dans chacun de nos grands centres manufacturiers ou industriels, une élite s'applique à les utiliser, en les adaptant aux conditions locales. Une sève nouvelle ne tardera pas à circuler dans tous nos ateliers, dans toutes nos fabriques, et, grâce aux progrès de l'éducation générale, une clientèle plus affinée, plus exigeante, se trouvera toute prête pour les produits de l'art nouveau. »

C'est par cette utile pensée que se termine l'article. Il est certain que, de toutes les protections, ce serait la plus efficace, et celle qui ménagerait le mieux notre prospérité au dedans, notre puissance d'expansion au dehors... Mais la générosité des amateurs ne s'obtient pas par décret, et il y a encore d'autres vœux à émettre pour vivifier d'un souffle nouveau l'art français et son industrie. M'est avis que l'État a bien, sous ce rapport, quelque devoir à remplir, et qu'il est, en vérité, très commode et un peu puéril d'attendre toute chose de l'initiative privée. « Anne, ma sœur Anne, ne la vois-tu pas briller, dans la poussière du chemin, l'Initiative privée? »

⁂

LES ÉLÉGANCES MONDAINES : DESCRIPTIONS DES ROMANCIERS — ÉMILE ZOLA ET M. RENAN
LA DISCRÉTION D'UNE TABLE, PAR M. BOURGET

C'est chose qui n'est pas commune de voir les écrivains, les romanciers, parler avec compétence des questions de goût et se livrer sans d'effroyables barbarismes à des descriptions de mobiliers soi-disant élégants, sans commettre les plus incroyables méprises. Nous relevons comme un signe de notre époque la tendance de notre littérature contemporaine et de nos meilleurs écrivains à s'aventurer, avec une sûreté de plus en plus remarquable et un souci évident de l'exactitude, sur un terrain jusqu'ici dédaigné. Tout ce qui touche au décor de la demeure ou de la personne ne semble plus une « quantité négligeable » pour les romanciers et même pour les philosophes du temps présent. N'avons-nous pas vu M. Émile Zola donner çà et là dans *le Rêve* les théories les plus justes et les plus élevées de l'art du vitrail? Dans son dernier roman, *la Bête humaine*, n'a-t-il pas magistralement indiqué toute une esthétique décorative du fer dans la description d'une locomotive assimilée à un organisme vivant? N'avons-nous pas vu récemment M. Ernest Renan lui-même, dans une délicieuse nouvelle publiée par *le Figaro*, émettre la plus imprévue et la plus spiritualiste des opinions sur le rôle des bijoux dont se parent les femmes?

Aujourd'hui, pour preuve de ce que nous avançons, nous citerons du dernier roman publié par M. Paul Bourget, *un Cœur de femme*, la description suivante de la décoration d'une table de salle à manger pendant le repas. L'auteur, on le sait, est au courant des élégances mondaines. La table dont il parle (au début de son livre) est une table aristocratique, autour de laquelle sont assises quelques personnes du faubourg Saint-Germain. L'héroïne du roman, Mme de Tillières, rencontre pour la première fois, chez son amie Gabrielle de Candale, celui qui va révolutionner son cœur, M. Cazal :

« Juliette complimentait Gabrielle sur les fleurs qui paraient la table : au milieu et dans un cache-pot d'argent ancien se dressait un bouquet de lilas blanc, de grandes roses jaunes et orchidées. D'autres orchidées, d'une nuance mauve avec des cœurs de velours violet, garnissaient deux autres cache-pot moins grands, mais d'un aussi fin travail, et un tapis de violettes russes reliait entre eux ces trois bouquets. A cette sorte de sombre parterre la nappe blanche, les cristaux et la vaisselle plate faisaient comme une bordure brillante. Des bougies munies d'abat-jour roses, éclairaient cette table d'une lumière plus vive que celle du reste de la salle et permettaient d'en saisir le moindre détail, depuis les petites assiettes en argent pour le beurre, mises à côté de chaque personne, jusqu'à la grâce mignarde des figurines ciselées dans la pièce centrale du service. C'était un extrême atteint dans l'élégance qui s'obtient très rarement, même dans les maisons les plus comblées, car il supposait à la fois une énorme fortune, une hérédité séculaire d'aristocratie et un goût unique chez la maîtresse du logis. »

*
* *

L'ART DÉCORATIF DANS LES MUSÉES NATIONAUX

Si le maigre budget dont dispose la direction des musées du Louvre et de Cluny ne permet guère des acquisitions importantes en ce qui concerne les objets d'art décoratif, la générosité des particuliers vient heureusement suppléer souvent à cette regrettable pénurie.

Dans ces derniers temps le Louvre s'est enrichi de cette façon de plusieurs œuvres importantes et que nous nous bornerons aujourd'hui à signaler, comptant consacrer prochainement à quelques-unes d'entre elles une description détaillée.

M. Eugène Piot, le savant collectionneur qui est mort il y a quelques mois, a notamment légué à notre grand musée cinq ou six chefs-d'œuvre de ses collections, parmi lesquels nous citerons : *trois panneaux de marqueterie de bois*, travail du nord de l'Italie, fin du XVe siècle; un *lit monumental*, en bois doré et sculpté, travail italien de la fin du XVIe siècle; un *siège en forme d'X*, en bois doré et sculpté, travail italien du commencement du XVIe siècle.

De cette célèbre collection Piot provient aussi une *plaque en émail* offerte par un donateur anonyme. Elle représente une femme assise sur la proue d'une barque agitée par les flots de la mer et attachée au rivage. Cet émail est d'une admirable conservation.

Plus récemment, le Louvre a reçu encore d'autres legs ou dons également intéressants : une *planche à mouler la pâtisserie*, des plus curieuses et du travail le plus fin, donnée par M. Henri Guillot; elle date du XVIe siècle; — un *vase* modelé par Pradier et exécuté par Froment-Meurice en 1857 pour le général de Feuchères. C'est la veuve de celui-ci qui vient d'offrir au Louvre ce spécimen de l'orfèvrerie française aux débuts du second empire; — un lot de *verres antiques*, trouvés à Tyr et donnés par M. Elias Monana, etc.

*
* *

HEUREUX SYMPTOMES

La direction générale des postes et des télégraphes vient de créer un nouveau type de mandats d'un caractère assez artistique et imprimé en bistre. Une vignette très bien gravée forme le fond du papier et représente un génie tenant en main un cheval et remettant une lettre. D'un côté est dessiné le téléphone et de l'autre le télégraphe.

Nous enregistrons cette nouvelle comme une indication des préoccupations d'art qui fermentent à l'heure présente. La Banque de France a des billets bleus illustrés par Baudry! La direction des postes crée des mandats à vignettes élégantes! Le temps renaîtrait-il où, comme au XVIIIe siècle, les moindres papiers administratifs étaient ornés de gravures précieuses?

Puisque la direction des postes montre un souci louable de goût et de grâce, qu'elle nous permette ici d'émettre un vœu : pourquoi ne mettrait-elle pas au concours un modèle de boîte aux lettres pour remplacer l'odieuse et banale machine, sans caractère et sans expression, dont elle se sert et qu'on voit soit dans les bureaux officiels, soit aux portes des bureaux de tabac? N'y aurait-il pas là une jolie forme à trouver et de significatifs attributs à inventer pour nos artistes?

ANGLETERRE

Exposition de tissus de soie, a Londres. — La *Silk association de la Grande-Bretagne et de l'Irlande* est parvenue, après de longs efforts, à réunir les éléments d'une Exposition de tissus de soie de fabrication anglaise. Cette exhibition occupe un espace relativement restreint, mais on compte la faire suivre, à bref délai, d'une autre beaucoup plus importante. Ce premier résultat est principalement dû à la persévérance des dames qui font partie de la *Silk association*, et, surtout, à l'initiative de Lady Egerton de Tatton, qui a prêté, à cet effet, le grand salon de sa belle demeure de Londres, située Saint-James square, n° 7. Le public a été admis, le 6 mai dernier, à cette Exposition. On espère que les nombreuses dames qui sont venues admirer ces tissus de soie, s'habitueront graduellement, par la suite, à admettre que, dans ce genre d'articles, les Anglais sont à même de rivaliser avec les étrangers. S'il en était ainsi, les métiers du Lancashire et de Macclesfield, de Spitalfields et de Bethnal Green, d'Halifax, de Bradford et de Dublin ne resteraient plus dans cette inaction relative, si désolante aux yeux de la *Silk association*.

Le goût que le public anglais manifeste, en général, pour les produits français et allemands est devenu, depuis longtemps, presque mortel pour cette industrie, autrefois si florissante. A ne considérer que Spitalfields, nous voyons que, en 1828, le district comprenait 25 000 métiers et 62 000 personnes (hommes et femmes) employées au travail de la soie, tandis qu'aujourd'hui 600 métiers seulement y fonctionnent, et à peine 1 100 ouvriers des deux sexes y sont attachés à cette industrie. A Bethnal Green, il n'y a plus que d'anciens ouvriers, les jeunes ne se sentant nullement attirés vers ce genre de travail, qui ne leur promet qu'une maigre pitance. Cependant depuis la tentative faite, en 1882, par l'honorable MM. (Madame) Percy Mitford, et quelques autres dames, pour donner à la fabrication de la soie une impulsion nouvelle, cette branche d'industrie s'est un peu relevée, et l'exposition de la *Silk association* a principalement pour but de montrer les résultats obtenus dans ces derniers temps, et de provoquer de nouveaux efforts.

Acquisitions du South Kensington Muséum. — Voici quelles sont les principales œuvres d'art récemment installées au Kensington Muséum :

Dans la section italienne, on remarque une *Pieta*, en terre émaillée, que l'on attribue, sans rien affirmer cependant, à Giovanni della Robbia, petit-neveu de Luca. C'est un groupe

grandeur nature, d'une certaine importance. Non loin de là se trouve un fragment décoratif de l'appartement des Borgia, au Vatican, modelé par le comte Lemmo Rossi Scotti d'après un projet de Bernardino Pinturicchio. Une autre acquisition intéressante consiste en un plafond voûté, provenant du nord de l'Italie. Ce travail appartient à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il est divisé en panneaux géométriques, occupés par des figures de personnages mythologiques, tels que : Apollon, les Muses, etc.

Dans l'*East architectural court*, on vient d'installer le moulage d'une *cantoria* dont les panneaux ont été exécutés (par Donatello — on le suppose) pour le *Duomo*, à Florence. Cette *cantoria* fut, paraît-il, détachée il y a environ cent ans de l'édifice dont elle faisait partie, et ses panneaux sont maintenant exposés au musée du Bargello, à côté de ceux exécutés par Luca della Robbia pour une *cantoria* semblable, dont une reproduction se trouve également au South Kensington Muséum au côté est de la section italienne.

Dans une autre partie de l'*Architectural court* se dresse le moulage d'un pilier de la cathédrale d'Amiens, avec une figure de Christ enseignant, au-dessous de laquelle est placée une statue de Philippe-Auguste, sous le règne duquel (1220) la cathédrale fut commencée.

La collection de sculptures provenant des fouilles entreprises dans l'Amérique centrale, sous la direction et aux frais de M. A.-P. Maudslay, s'est également enrichie de nouveaux spécimens. Le plus important, à beaucoup près, est le moulage d'un obélisque penché, faisant partie des ruines de Quirigu. Ce gigantesque monolithe est couvert de figures et d'ornements en relief dont le style bizarre se retrouve sur toutes les pièces de cette collection.

Dans la section des objets prêtés, on remarque un nouvel appoint d'œuvres japonaises. Il y a, entre autres, environ deux cents gardes de sabres de toutes les époques comprises entre le quinzième siècle et le commencement du dix-neuvième. Elles présentent une ornementation très variée. Les unes sont en fer délicatement ciselé et repercé; les autres sont incrustées d'or, d'argent et de cuivre; enfin un certain nombre d'entre elles offrent des reliefs tourmentés. Cette collection comprend aussi des peignes et des tissus d'un fort beau travail, dont les plus anciens remontent au seizième siècle.

JAPON

Exposition d'art industriel — L'Exposition d'art industriel de To-Kyo a ouvert ses portes. Elle est installée dans une construction en bois, sans aucune décoration, qui couvre une superficie d'environ 30 000 mètres carrés, faisant partie du superbe parc public d'Oneno. Un pavillon, élevé non loin du bâtiment principal, renferme des objets d'art ancien (dont l'ensemble est destiné à former le noyau d'un musée), ainsi que les pièces les plus remarquables de la collection impériale.

ITALIE

Création d'une « Revue d'Art industriel ». — L'Italie ne possédait point de publication qui pût répondre aux besoins des écoles, des fabricants, des amateurs d'art appliqué à l'industrie. Le ministère du Commerce vient de prendre l'initiative d'en créer une et d'affecter à cet objet une somme assez importante. La nouvelle publication paraîtra chaque mois sous le titre suivant : *Arte italiana decorativa et industriale* (l'Art italien décoratif et industriel). Elle comprendra un grand nombre de planches de tous genres, même en couleurs, et un texte descriptif, historique et technique. Une large place sera faite dans

les planches, à côté des dessins d'ensemble, aux détails qui sont d'autant plus nécessaires que l'on voit partout maintenant des modèles publiés par les moyens photographiques, des reproductions de monuments et d'œuvres diverses, mais fort peu de croquis détaillés pouvant utilement être étudiés par les fabricants et de nature à servir aux ouvriers.

Voilà une excellente mesure qui montre avec quel zèle le gouvernement italien s'occupe des questions relatives au relèvement des industries nationales.

Une exposition a Turin. — A Turin aura lieu, l'automne prochain, une exposition organisée par le cercle des artistes (section d'architecture) et qui comprendra une partie consacrée aux industries d'art contemporaines. Beaucoup de fabricants italiens se proposent d'y prendre part. Les publications d'art appliqué seront admises à l'exposition turinoise, et cette section sera même internationale. Seulement, le comité a décidé que les exposants étrangers ne peuvent prendre part aux récompenses et qu'ils seraient considérés comme hors concours, l'exposition étant « italienne » d'après le règlement.

Le Musée d'art appliqué a l'industrie, a Milan, s'est enrichi dernièrement d'une série de corniches pour plafonds, portes, etc. Ces corniches, presque toutes remarquables, sont vénitiennes. Elles sont au nombre de quarante environ, et présentent une variété extrême au point de vue de la décoration empruntée généralement aux feuillages.

RUSSIE

Une exposition française a Moscou. — La chose vient d'être officiellement décidée. Au printemps de 1891, le drapeau tricolore flottera dans Moscou. Une exposition d'industrie et d'art français y sera inaugurée le 1er mai dans un des palais de la couronne. Le bâtiment choisi est celui qui a servi à l'exposition industrielle de 1882.

Un comité directeur de l'œuvre, formé par l'initiative de notre consul, M. Watbled, est composé de MM. Teisserence de Bort; Flourens; Dietz-Monin; Poirrier, ancien président de la Chambre de commerce de Paris; Ch. Prevet, député, ancien commissaire général de France à l'exposition de Barcelone; Guillotin, président du tribunal de commerce du département de la Seine; Aimé Girard, professeur au conservatoire des Arts et Métiers; David Dautresme, ancien chef du commissariat de l'Exposition de 1889.

Les comités d'admission et d'installation seront constitués vers le milieu du mois de septembre. Dès maintenant les travaux sont commencés à Moscou pour la mise en état du palais de l'exposition, qui comprend 35 000 mètres carrés de surface *couverte*. Sa forme est circulaire, comme celle du palais de l'Exposition universelle de Paris en 1867.

Nous ne pouvons qu'applaudir à une entreprise de cette nature. La France a tout à gagner à montrer à la Russie ses productions industrielles. Parlant de l'exposition de 1882, M. de Vogué écrivait, il y a quelques années : « C'est un véritable triomphe pour la Russie industrielle.... Des industries qui n'existaient pas sont nées, et bien qu'encore dans la période d'enfance, elles promettent un essor rapide; d'autres, qui sommeillaient et retardaient sur le progrès, se sont mises à niveau et ont pris une extension colossale. Grâce à des tarifs protecteurs qui sont presque des tarifs prohibitifs, avant un quart de siècle les manufactures russes seront maîtresses chez elles et pourront évincer la concurrence étrangère, en attendant qu'elles lui disputent l'Asie. Après l'Angleterre, personne ne souffrira plus que la France de la fermeture de ce grand marché. »

Nous ajouterons à ces inquiétantes paroles que ce n'est pas en restant confinés chez eux que nos fabricants pourront lutter contre un tel mouvement. Il faut qu'ils aillent à Moscou, qu'ils y montrent leurs œuvres, qu'ils y maintiennent ou reconquièrent le goût du public russe pour l'art français.

LES PROMENADES SCOLAIRES

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

CONFÉRENCE FAITE PAR M. GERMAIN BAPST AUX ÉLÈVES DE L'ÉCOLE PROFESSIONNELLE DE LA BIJOUTERIE ET DE LA JOAILLERIE

La direction de l'Union centrale des Arts décoratifs a eu l'heureuse idée d'organiser des conférences-promenades à travers les salles du Musée, au Palais de l'Industrie.

Les écoles artistiques et professionnelles qui s'étaient, dès le début, associées à ce mouvement, ont été bientôt suivies par les grandes maisons d'industrie d'art.

Le 29 juillet dernier, plus de trois cents jeunes ouvriers ou apprentis appartenant à diverses fabriques d'orfèvrerie ou de bijouterie se sont rendus, sous la direction de leurs chefs d'atelier, au Musée du Palais de l'Industrie, où M. Germain Bapst leur a montré en détail tous les objets qui pouvaient les intéresser, et leur a fait une conférence qui a été très goûtée par tous les jeunes gens réunis. En voici l'analyse :

Après avoir remercié M. Boucheron d'avoir répondu avec autant d'empressement à l'initiative de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Germain Bapst parcourt avec ses auditeurs les galeries et salles du Musée. Tout d'abord, dans une sorte de préface, il explique l'idée qui a inspiré l'organisation et le classement des collections. Le Musée a pour but de mettre à la disposition des artistes et des ouvriers d'art les œuvres les plus originales et les plus typiques de l'art industriel, de tous temps et de tous pays, mais particulièrement aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. L'éclectisme le plus large, l'impartialité la plus sévère, ont été observés dans le choix de ces œuvres. « Ce ne sont point des modèles à copier servilement que nous avons voulu mettre sous vos yeux, dit le conférencier, mais des exemples à étudier au point de vue des principes d'art décoratif qui ont guidé leurs auteurs, et surtout au point de vue de l'interprétation de la nature, d'où tout dérive directement depuis le commencement de l'art, dans tous les siècles et chez tous les

peuples, les plus naïfs et les plus civilisés. » M. Germain Bapst montre dans les pièces du moyen âge que possède le Musée, l'application de ces principes, et une simple rosace de fer forgé lui sert de thème de développement de cette idée lumineuse, facile à comprendre par de jeunes intelligences et dont il analyse avec précision les transformations successives au cours de sa promenade dans le Musée. Les grands ensembles décoratifs, le salon de Rambouillet (Louis XV), le boudoir Louis XVI de Versailles, le salon des Archives, le salon de Louis XVI, de Lyon, les fragments nombreux d'ameublement du temps de Louis XIV lui servent ingénieusement d'éléments de comparaison entre ces styles modernes, comme démonstration de la variété que peut apporter le génie décoratif dans l'interprétation de la nature, pour la décoration d'intérieurs ayant la même destination et pendant des périodes relativement peu éloignées les unes des autres. Les galeries de l'orfèvrerie, de la céramique, de la verrerie, des étoffes, des œuvres d'art de l'extrême Orient et de la Perse sont étudiées successivement par le conférencier, dans le même esprit et avec la même préoccupation de faire sentir à son jeune auditoire, très attentif, combien la diversité de la matière apporte de diversité d'application, dans les mêmes éléments naturels, choisis par les artistes; et ce lui est une occasion favorable pour mettre constamment en garde les jeunes ouvriers et dessinateurs contre la tentative innée de l'imitation, et pour leur prouver que les vrais artistes ont demandé à la nature seule leurs inspirations et leurs modèles, et que, en partant de là, ils sont toujours arrivés à la production de pièces belles et simples, originales et rationnelles. L'Union possède une grande partie de l'œuvre décorative de M. Galland ; elle a acquis non seulement ses grandes compositions, mais ses études et ses croquis. M. Germain Bapst ne pouvait mieux faire, pour appuyer sa brillante leçon d'une démonstration de nature à frapper vivement l'imagination de ces jeunes gens, que de les réunir dans la salle qui contient les travaux de ce maître. Il leur a fait, pour ainsi dire, toucher du doigt, dans ces milliers de croquis, de plantes, de fruits, de folioles, de pédoncules, de pistils, de racines, de graines, etc., au naturel et stylisés spontanément, la preuve éclatante de la vérité de son jugement.

M. Germain Bapst avait fait venir de la Bibliothèque de la place des Vosges une partie de la collection des dessins et reproductions d'œuvres d'art, relatifs à la bijouterie, à la joaillerie et à l'orfèvrerie, dans le but de montrer aux jeunes gens quelles richesses d'études et d'informations artistiques l'Union peut mettre à leur disposition.

La conférence-promenade du 29 juillet ne sera pas la seule organisée par la Chambre syndicale; à la rentrée des classes, les jeunes gens faisant partie de l'École professionnelle seront invités à visiter, dans les mêmes conditions, les collections du Musée des Arts décoratifs. Nous pouvons dire d'ailleurs que cette Société projette pour l'année scolaire 1890-1891 tout un système fort original d'enseignement public, en vue des industries artistiques, auquel seront associés non seulement les écoles spéciales, professionnelles, industrielles et d'art décoratif, mais la plupart des collèges et des écoles primaires et secondaires de la ville de Paris.

MARIUS VACHON.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

Coulommiers. — Imprimerie Paul BRODARD.

LES

BISCUITS DE PORCELAINE

(1er article.)

I

Tous les objets qui peuvent nous fournir des renseignements inédits sur le passé d'un peuple, sur ses mœurs et ses coutumes, présentent un intérêt réel; leur étude passionne le chercheur. Les groupes et les figurines en biscuit, très à la mode au XVIIIe siècle, sont de ce nombre.

Ils nous renseignent sur le goût de nos ancêtres, sur leurs usages, leurs costumes, etc., au même degré que les peintures et les estampes de l'époque. Les œuvres en biscuit constituent une des applications des plus originales de la céramique et une tendance artistique des plus caractérisée.

De plus, l'art des biscuits est un art essentiellement français.

On m'objectera peut-être que l'art des biscuits est un art froid et faux; dans tous les cas ce jugement, bien sévère, il me semble, ne peut s'appliquer aux pâtes tendres, dont l'éclat laiteux et les contours délicats défient toute critique.

L'interprétation des œuvres de Boucher et de Vanloo est pleine de mouvement et de vie; elle est l'expression d'une des plus remarquables manifestations du goût français.

Certes, le coloris chatoyant des pièces polychromes de Chantilly, l'éclat humide de celles en blanc de Vincennes, font défaut aux biscuits tendres de Sèvres, mais ces derniers rachètent cette absence de couleur par la finesse exquise de leurs contours et par quelque chose de délicat et de parfait qui manque aux porcelaines émaillées.

Quand, avec l'avènement de la pâte dure, le biscuit essaye de se substituer au marbre ou au bronze, il produit certainement un effet moins heureux et constitue un art hybride auquel la naïve franchise des anciennes compositions fait entièrement défaut.

La matière première ne se prête pas à ces imitations de l'antique et une grande œuvre sculpturale exécutée en biscuit sera peut-être un tour de force intéressant, mais ne manquera pas de laisser froid.

Disons cependant que les artistes de Sèvres du dernier siècle ont su atténuer ces écarts du goût en créant des œuvres largement traitées et grassement modelées; ils ont de plus employé une pâte qui, par sa blancheur, sa finesse et son éclat poli, défie toute comparaison.

L'emploi de la pâte tendre présente à nos yeux l'apogée de l'art des biscuits et nous admettons volontiers que cet art s'est dévoyé en voulant se substituer au marbre et au bronze.

Les œuvres de Boucher, exécutées en marbre ou en bronze, auront un caractère de mièvrerie et de prétention semblable à celui qu'accusaient les statuettes et les figurines de la section italienne à l'Exposition universelle de 1889. En pâte tendre, ces mêmes œuvres respirent un esprit naïf qui nous captive et qui nous charme.

Disons-le bien haut, la découverte de la pâte tendre est due au génie français, et les frêles chefs-d'œuvre qui ont survécu aux tourmentes des dernières cent cinquante années, sont un témoignage éclatant en faveur du goût si épuré du XVIIIe siècle.

A cette époque les figurines et les groupes étaient constamment employés dans la décoration des appartements; on plaçait dans les salons et les boudoirs des sujets qui rappelaient des scènes mythologiques ou champêtres; on décorait les tables des salles à manger de surtouts magnifiques composés de groupes allégoriques, de chasse, de pêche et de vendanges; les bustes des grands hommes trouvaient leur place tout indiquée dans les cabinets de travail. Autant les marbres et les bronzes ont eu leur apogée dans l'antiquité ou la Renaissance italienne, autant l'art des biscuits est un art éminemment français. Le roi en ornait ses appartements du Louvre et de Versailles; les femmes gracieuses qui donnaient alors le ton et la mode : Mme de la Live, la duchesse de la Vallière, Mme de Pompadour, la duchesse de Lauraguais, la comtesse d'Egmont, la duchesse de Mazarin, la marquise de la Ferrière, la comtesse de Brionne, à savoir même la dauphine Marie-Josèphe de Saxe, et bien d'autres après elles, firent valoir ces figurines charmantes et délicates en les mêlant dans leurs salons aux meubles de Boule et de Riesener et aux bronzes de Gouthière et de Caffieri, le tout rehaussé par ces admirables tapisseries des Gobelins.

Le prince des Deux-Ponts, l'abbé de Bernis, le marquis de Gonteau, le maréchal de Richelieu, M. de la Live et M. de la Reynière en placèrent sans doute dans leurs cabinets ou cette note blanche répandue avec discrétion venait heureusement trancher sur le sombre mobilier et les magnifiques reliures des livres.

Falconet, Pajou, Clodion, Boizot, La Rue ne dédaignèrent pas de modeler de délicieuses figurines et de charmants groupes; l'habile Fernex alla même jusqu'à demander des modèles à Boucher, le grand maître du goût d'alors, le dispensateur de la mode[1]. Jamais il ne se donnait un festin soit à la Cour, soit à l'Hôtel de Ville, jamais de dîner chez un grand seigneur ou une grande dame sans que des groupes et des figurines de Sèvres n'ornassent les tables, alternant avec l'admirable argenterie du temps et émergeant au milieu des fleurs les plus variées. Temps d'un goût exquis où, au milieu de la magnifique argenterie de Duplessis, les biscuits de Sèvres étaient placés sous l'œil vigilant et exercé du peintre Bachelier dont le passage à la manufacture fit époque.

1. Henri Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, 1889.

Le roi en envoya à ses ambassadeurs qui les offrirent comme présent aux souverains les plus éloignés; ainsi ces frêles créations firent leur apparition à Saint-Pétersbourg et jusqu'à la cour de Chine, témoignant partout du goût exquis des artistes français.

Veut-on se faire une idée des fluctuations du goût en France? Réunissez sur une table une série de biscuits de Sèvres, prenez les pièces depuis la fondation de la manufacture de Vincennes (1740) jusqu'à l'époque de la Restauration, rangez-les par ordre chronologique et vous serez étonné par la diversité de ces objets, les uns conçus dans un goût parfait, les autres subissant les errements de l'école raide et compassée de David. Une visite dans la galerie des modèles de la manufacture de Sèvres vous édifiera pleinement à ce sujet.

Aujourd'hui ces délicates œuvres ne sont ni « courues » ni « à la mode », mais en revanche elles n'ont rien perdu de leur beauté, de leur incontestable valeur artistique; elles font partie de l'ameublement et de la décoration, et une personne de goût ne se déjugera certes pas en ornant ses appartements de biscuits modernes de Sèvres qui sont tout aussi parfaits que les anciens, surtout depuis qu'un praticien habile a fait disparaître les bourrelets occasionnés par les soudures [1]. Je dis biscuits de Sèvres, car tout en reconnaissant la beauté parfaite de ceux de Meissen et de Höchst, le galbe et l'envergure de ceux de Capo di Monte et de Buen Retiro, jamais aucune de ces manufactures n'a produit de ces chefs-d'œuvre en aussi grand nombre et d'une aussi grande variété. Jamais aussi dans aucun pays les biscuits ne furent autant à la mode qu'en France.

Au dernier siècle, les surtouts, les groupes, les figurines, les vases, à savoir même les corbeilles, les broches et les boutons en biscuit faisaient fureur. Rien n'est plus curieux à ce sujet que le livre-journal de Lazare Duveaux, marchand-bijoutier ordinaire du roi (1748-1758). Nous voyons les grandes dames et les grands seigneurs de l'époque acheter grand nombre d'objets en Saxe, jusqu'en 1751, moment ou Bachelier réussit à faire exécuter des biscuits tendres comme il sera dit plus loin. Mme la princesse de Turenne, Mme Joffrin, la duchesse de Lauraguais, la marquise de Pompadour, la princesse de Rohan, MM. de Villaumont, Hébert, de Fontette, de Boulogne, le duc de Beauvilliers, M. de Lannoy, le maréchal de Richelieu et même le roi, pour plaire sans doute à sa maîtresse, achetaient, chez Lazare Duveaux, quantité d'objets en Saxe : des pendules, des groupes, des figurines, etc.

Ainsi M. de Villaumont payait, en décembre 1748, un berger de Saxe avec un mouton sur une terrasse dorée, garnie de fleurs, 960 livres, c'est-à-dire plus de 1000 francs. Ce même M. de Villaumont achète, en février 1749, un Enlèvement d'une Sabine, en Saxe, sur terrasse d'or moulu, ornée de branchages et fleurs de Vincennes, 14 louis.

Le 15 juin 1750, la duchesse de Lauraguais achète, au prix de 432 livres, une petite pendule d'un groupe de Saxe sous un berceau, sur une terrasse d'or moulu, garnie de fleurs de Vincennes.

Le 21 août 1750, la marquise de Pompadour achète pour la princesse de Naples une pendule sur groupe de Saxe, garnie en bronze doré d'or moulu, avec des plantes et fleurs de Vincennes; le mouvement de Le Noir à huit jours : 1080 livres.

En mai 1751, Lazare Duveaux fournit au roi une paire de girandoles à terrasse et branchages d'or moulu, garnie de fleurs, sur des figures de Saxe jouant de la vielle et de la musette : 288 livres.

1. Un ouvrier de la manufacture a découvert un procédé ingenieux et très simple pour que les coutures qui font saillie après le moulage sur les biscuits, ne paraissent plus. On sait que les membres d'une statuette sont moulés isolément, puis soudés soit à l'épaule, soit aux cuisses. Il naissait à la jonction un petit bourrelet qu'il fallait râper, aux dépens du modelé et souvent même de l'unite de l'aspect. — Philippe Burty (*Revue des Arts décoratifs*, tome IV, page 156).

Mais bientôt on remplace le Saxe par des figurines de Vincennes en blanc et en biscuit.

En avril 1751, Mme de la Live achète 8 figurines de Vincennes en biscuit, à 48 livres pièce.

En juin 1753, M. de la Live, deux figurines en biscuit de Vincennes : 96 livres.

En juillet 1753, la duchesse de la Vallière, une figurine de Vincennes en biscuit : 48 livres.

En janvier 1754, la marquise de Pompadour, 8 figurines de Vincennes biscuit, à 42 livres pièce; trois groupes à 144 livres.

En juillet 1756, la duchesse de Lauraguais, pour la comtesse d'Egmont, un groupe de deux figures en biscuit : 114 livres.

En décembre 1756, Mme la Dauphine (Marie-Josèphe de Saxe), 2 figurines en biscuit : 96 livres.

En février 1757, M. de la Reynière, 13 figures de porcelaine nouvelle en biscuit, à 48 livres.

En mars 1757, pour le prince des Deux-Ponts, 8 figures en biscuit : 42 livres; 9 figures nouvelles formant un jeu de colin-maillard, à 48 livres; 13 autres figures, également nouvelles, à 48 livres.

En juillet 1757, à l'abbé de Bernis, un groupe de trois enfants, en biscuit : 72 livres.

En 1757, à Mme d'Egmont, douairière, 2 figures en biscuit de Boucher : 84 livres.

Dans la même année et dans le même mois, au roi, 16 figurines nouvelles en biscuit, à 36 livres; un groupe de la Curiosité : 120 livres, etc., etc.

En parcourant cette nomenclature, on ne s'étonnera pas si, dans cet opuscule, Sèvres occupe la première place. Nous ne négligerons pas pour cela les œuvres en biscuit de Mennecy-Villeroy, de Bourg-la-Reine, d'Orléans, de Valenciennes, de Niederviller, de Tournay, de Meissen, de Berlin, de Vienne, de Copenhague, de Capo di Monte et de Buen Retiro; mais les renseignements que nous pourrons donner sur ces produits seront forcément peu étendus, car il nous a été impossible de nous procurer assez d'échantillons de ces différentes manufactures. Nous serons encore plus sobre de notes au sujet des biscuits anglais, si rares dans les collections du continent.

Toutes ces fabriques, à l'exception de Tournay et de Copenhague peut-être, n'ont pas produit autant d'objets que les différentes manufactures françaises.

Nous avons de plus consulté les Archives nationales et celles du Ministère des affaires étrangères, trésors inépuisables pour tous ceux qui veulent faire des recherches dans le passé.

II

Les biscuits sont des ouvrages de porcelaine qu'on laisse dans leur blanc mat, sans peinture ni couverte. La fabrication des groupes, statuettes, bustes ou vases en biscuit exige un travail et des soins tout particuliers. Les sujets à reproduire sont partagés en autant de moules qu'il y a de pièces détachées. Toutes les pièces sont moulées séparément.

La pâte qu'emploie le mouleur est de la même composition que celle dont on se sert pour la fabrication de la porcelaine blanche ou peinte.

Pour rendre la pâte dense et pour empêcher la formation de bulles, on la bat et on la pétrit.

Lorsqu'elle est un peu sèche, on l'humecte avec de l'eau, mais, au dire des vieux ouvriers, rien n'égale l'urine pour donner à la pâte la plasticité voulue. Cela se pratiquait, dit M. Soil, à Saint-Amand; à l'usine de Tournay on le défendait, mais les ouvriers ne se

faisaient pas faute de recourir à ce moyen, et jusque tout récemment on en a connu qui usaient de ce singulier procédé [1].

On employait aussi le vinaigre, dit le même auteur, dans le même but; la consommation était assez forte. Peternick, directeur de la manufacture de Tournay, réclama l'exemption des droits sur ce liquide.

Le temps, le vinaigre, à savoir même l'urine contribuaient à corrompre la pâte, c'est-à-dire à la rendre plus dense et plus malléable à la fois.

La pâte tendre était une matière délicate et sujette à une foule d'accidents, et on ne pouvait s'entourer d'assez de précautions pour s'en servir.

La pâte dure à fond kaolinique n'a pas besoin de ces moyens; elle est excellente par elle-même.

Le mouleur, au moment de s'en servir, travaille la pâte avec les mains, en fait une croûte ou une galette, l'étalant sur une peau de mouton pour empêcher l'adhésion avec le marbre de la table sur laquelle se fait cette opération.

Quand le mouleur veut obtenir un travail régulier, il promène un rouleau sur la pâte étendue.

Le mouleur prend ensuite le moule ou les différentes parties du moule réunies dans la chappe, il mouille l'intérieur avec une éponge imbibée d'eau pour empêcher le frottement.

Il existe toujours deux moules pour un corps, une jambe, un bras, etc. Chacune des deux parties se compose d'un certain nombre de petits moules réunis ensembles et maintenus par la chappe.

Le petit Faucheur, d'après Boucher, en biscuit tendre de Vincennes, signé F. (Collection Ujfalvy-Bourdon.)

Le mouleur prend donc une moitié de bras et y introduit la pâte, puis la presse au moyen d'un linge pour la faire entrer dans les parties creuses du moule; on empêche ainsi qu'elle ne se colle aux doigts. Au moyen d'un ébauchoir on enlève les bavures qui se produisent au bord du moule. La pâte que l'on a tout d'abord introduite dans le moule n'étant pas assez épaisse, on y ajoute d'autre pâte en ayant soin de mouiller préalablement l'ancienne, afin de bien faire adhérer la nouvelle. Toutes les parties doivent être de la même épaisseur.

Le mouleur exécute tous ces travaux sur une tournette, espèce de disque en plâtre à pivot supporté par une tige de fer.

Lorsque le moule a subi quelques cassures, le mouleur est obligé d'introduire la pâte avec une attention toute particulière, afin d'éviter la formation de boursouflures ou tétons.

On laisse ensuite la pâte dans le moule environ trois quarts d'heure, suivant le degré d'absorption du plâtre, car il ne suffit pas que la partie intérieure soit sèche, il faut obtenir le même résultat pour la partie adhérente au moule; le mouleur y arrive en pressant la pâte avec ses doigts; on évite ainsi les déchirures à la cuisson.

La pâte étant suffisamment sèche, le mouleur réunit les deux parties du moule qui s'enchevêtrent au moyen des tétons de la chappe, et il les fait tenir en les collant avec de la même pâte, mais qui est liquide et qu'on appelle *barbotine*. Puis il démoule la pièce en

1. Eugène Soil, *Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournay*, 1883.

enlevant d'abord la chappe, ensuite les différents fragments du moule, qu'il a soin de replacer aussitôt au fur et à mesure dans la chappe.

Les petites coutures occasionnées par l'adhérence des pièces du moule sont enlevées avec la *gradine*; quant à la maîtresse couture, résultat de l'adhérence des deux moitiés du moule, on est obligé d'enlever la pâte qui aux jointures a reçu une trop forte pression et de la remplacer par une pâte nouvelle qui n'a pas subi de pression.

Chevau-léger, en biscuit tendre de Bourg-la-Reine, marqué B. R. (Collect. de M. Captier.)

Le travail terminé, on réunit les pièces et on les soude au moyen de la *barbotine* de manière à reconstituer le sujet, le mouleur ayant le modèle devant lui, c'est-à-dire : on garnit le groupe.

Les nœuds de rubans, les bouquets, les feuillages des arbres, mousses et plantes grimpantes sont faits à la main par les modeleurs appelés *répareurs* ou *acheveurs de pâte*, qui les appliquent sur les pièces.

On laisse sécher le biscuit quelques jours, l'enveloppant d'un linge sec, puis on le place dans un coffre à rafraîchir pour que chaque partie se condense également.

Pour obvier à l'affaissement et à la déformation au four, on étaye la pièce au moyen de *chandelles* ou *supports* et on a soin de mettre du sable entre les biscuits et les chandelles afin d'éviter l'adhésion [1].

Les supports sont moulés de la même façon que le reste pour obtenir un retrait égal à la cuisson. Il y a de ces chandelles qui sont trouées, favorisant ainsi le passage de l'air.

La pièce est portée au four après avoir été soumise à l'encastrage et les casettes sont placées dans la partie inférieure du four appelée *laboratoire*. Les biscuits cuisent au grand feu, à 1800 degrés environ.

Après la cuisson, les biscuits sont frottés avec du grès factice ou de la pâte ordinaire cuite au four.

Si la cuisson est réussie, le produit est d'une finesse remarquable. Mais les avaries et les accidents sont nombreux; il s'ensuit que le déchet est considérable.

Les ouvrages en biscuit ne furent point inconnus aux Chinois, mais on ne rencontre ni figurines ni groupes faits en cette matière. En revanche il existe des vases en vieux Chine

1. Les biscuits de Vienne sont même faciles à reconnaître en dehors de leur marque, grâce aux supports collés sous la base.

décorés de figurines en relief ou en rond-de-bosse exécutée en biscuit blanc qui se détache agréablement sur un fond polychrome [1].

M. de Falke, dans son remarquable ouvrage sur l'histoire de la manufacture de porcelaine de Vienne (Autriche), distingue plusieurs périodes, selon que le goût est au genre rocaille ou à l'imitation de l'antique. Les deux premières époques embrassent le premier genre, mais M. de Falke place l'apogée de cette manufacture entre 1784 et 1805, ou elle s'efforce de s'affranchir de l'imitation parfois trop servile de Meissen pour créer des chefs-d'œuvre dont les modèles sont empruntés à l'antiquité. Jusqu'en 1827 la manufacture persistant dans ses traditions conserve un rang honorable dans l'art des porcelaines. A partir de cette dernière date la décadence commence et amène la fermeture de l'établissement en 1864.

Jusqu'en 1784 on ne faisait guère de biscuits à Vienne; le goût était aux figurines et aux groupes polychromes dans le genre rocaille. A partir de cette époque le goût se modifie; les biscuits deviennent à la mode et les fouilles faites à Herculanum et à Pompeï nous faisant connaître l'art antique jusque dans ses plus petits détails, on crée des œuvres sculpturales sans se préoccuper si la matière première s'y prête. M. de Falke regrette la disparition du style rocaille, mais il salue avec joie la période la plus brillante de la manufacture de Vienne.

Garde-française, en biscuit tendre de Bourg-la-Reine, marqué B. R. (Collect. de M. Captier.)

Telle n'est point l'histoire de la porcelaine en France.

Meissen exécuta dès 1704 de la pâte dure, Vienne en fit autant dès 1708, tandis qu'en France de longs tâtonnements firent reculer l'époque de la découverte et de l'emploi de la pâte dure jusqu'à l'année 1768.

C'est donc soixante ans plus tard que la manufacture royale de Sèvres fabriqua des objets en pâte dure.

Qui dit la porcelaine française dit Sèvres, car à tort ou à raison cette manufacture, grâce à ses privilèges, dont nous n'avons pas à examiner ici le bien fondé, l'emporte tellement sur les autres manufactures de porcelaine françaises qu'en retraçant son histoire, on décrit celle de la porcelaine française elle-même.

Grâce à ces tâtonnements dont nous parlions plus haut, on découvrit à Sèvres l'admi-

1. M. Soil nous rapporte que les groupes et les statuettes en biscuit s'appelaient aussi *bijouterie*.

rable pâte tendre et on créa une série de chefs-d'œuvre qui n'ont jamais été atteints nulle part, quant à l'éclat de l'enveloppe et quant à la délicatesse des contours.

Certes la pâte tendre n'est point de la porcelaine proprement dite; c'est une composition fragile qui, n'ayant pas les qualités de résistance de la pâte dure, ne pouvait être bonne à l'usage journalier; mais elle est dans son genre une manifestation du génie français, elle appartient au domaine de l'art et fait le plus grand honneur à ceux qui l'ont inventée.

La pâte tendre est une cuisine, si je puis m'exprimer ainsi; c'est-à-dire que chaque artiste la composait à son gré et la réussissait plus ou moins. Quelle multiplicité d'essais et de tentatives! Combien d'œuvres manquées avant d'arriver à un résultat satisfaisant! Mais c'est précisément cette diversité de conception qui en fait le charme et la valeur. Chaque œuvre en pâte tendre est originale et en quelque sorte unique; de même qu'un bronze fondu à la cire perdue, un bois sculpté à la main, une tapisserie des Gobelins, un tableau de maître. Ne nous étonnons donc pas des prix relativement exorbitants qu'atteignent aujourd'hui ces aimables productions.

Dès les débuts de la pâte tendre, c'est-à-dire à Vincennes (1751), à Mennecy, on exécuta des figurines et des groupes en biscuit qui, malgré leur blanche simplicité, peuvent rivaliser comme goût et comme exécution avec les plus belles œuvres polychromes de la Saxe.

Les groupes et les figurines en couleur de Chantilly et de Mennecy sont d'un éclat humide et d'un fondu de coloris qui, au point de vue artistique, les rendent supérieures aux œuvres similaires de Meissen.

Ce n'est pas la découverte d'Herculanum et de Pompeï qui a inspiré l'habile modeleur Fernex quand il a interprété en biscuit les délicieux tableaux de Boucher.

Ce peintre qui a créé des œuvres exquises était l'interprète fidèle de son temps de nonchaloir et de goût. Diderot a beau le gourmander dans ses *Salons* : nous osons affirmer que nous le préférons à Greuze. On a dit de Diderot qu'il avait écrit des pages admirables, mais qu'il n'avait jamais écrit un livre; on pourrait dire de Greuze qu'il a peint des têtes délicieuses, mais qu'il n'a jamais su faire un tableau; car, en dehors de ses figures, tout est noyé et vaporeux.

Boucher a été longtemps méconnu et mal jugé; heureusement, l'heure de sa réhabilitation a sonné. Le peintre des boudoirs de Marie-Antoinette devait nécessairement paraître fade et futile aux admirateurs des Romains et des Romaines empesés de David.

Falconnet, en modelant sa ravissante baigneuse, n'a nullement cherché à imiter l'antique. Ses créations sont bien dans le goût de l'époque et marquent la transition entre les styles Louis XV et Louis XVI.

La subdivision que M. de Falke propose pour la porcelaine de Vienne ne pourrait guère s'appliquer à celle de la France; les styles que nous sommes convenus d'appeler Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Empire, marquent des époques bien distinctes, sans coïncider absolument avec le règne de ces rois ou avec l'avènement de l'Empire, elles présentent un caractère propre qui leur a été imprimé par le goût du temps.

Le style fastueux de Louis XIV est bien français et reflète le règne d'un roi dont la cour donnait le ton en Europe. Le style à la fois tourmenté et charmant de la Régence et de Louis XV, que les Allemands appellent *rococo*, est aussi bien français et bien en rapport avec le règne des grandes courtisanes qui, tout en coûtant beaucoup d'argent au pays, imprimèrent un essor particulier au développement de l'art de la céramique. Le style Louis XVI, inspiré par les découvertes d'Herculanum et de Pompeï, prouve jusqu'à quel point un goût délicat et châtié était à même d'adapter des motifs antiques aux créations du XVIIIe siècle. Tandis que la Renaissance française dérive de la Renaissance

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe SIÈCLE)

L'AMOUR PORTÉ PAR LES GRACES

GROUPE EN BISCUIT DE PORCELAINE DE SÈVRES, EXÉCUTÉ PAR BRACHARD

D'APRÈS FRANÇOIS BOUCHER

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

italienne qu'elle corrigea par son goût sobre et épuré, l'époque Louis XVI marque l'apogée du goût en France.

Survinrent la tourmente de la Révolution, l'épopée du premier Empire. D'abord on s'éprit passionnément de l'antiquité, comparant tous les faits et gestes aux hauts faits de l'histoire grecque et romaine. On retourne à la simplicité antique, réprouvant tout ce qui rappelait la royauté, l'art français sombra dans le cataclysme général, dévoyé par l'école raide et compassée de David, et bientôt l'Empire renchérissant encore, voulant avoir son style propre, créa ce goût détestable que la Restauration et la monarchie de Juillet amenèrent jusqu'à sa plus regrettable expression.

En dehors des frontières de la France, ces époques sont loin d'être aussi tranchées : le rocaille fut suivi de l'antique et la charmante période Louis XVI y fait presque défaut.

Ce que nous venons d'esquisser pour l'art en général, s'applique également à la porcelaine et plus particulièrement encore aux biscuits.

La première période de la fabrication de Sèvres (1740-1768) (Vincennes avait eu les mêmes ouvriers) coïncide avec l'apogée de la pâte tendre. La pâte dure est enfin découverte et les deux pâtes sont employées parallèlement jusqu'à la fin du règne de Louis XVI (2e période : 1768 à 1792). La politique, qui a toujours été l'ennemi déclaré de l'art, survient et met en péril jusqu'à l'existence même de la manufacture de Sèvres.

Le groupe du Sabot, d'après Boucher, en biscuit tendre de Vincennes, signé F. (Collect. Ujfalvy-Bourdon.)

La période révolutionnaire est marquée par la pénurie de la fabrication. Napoléon surgit. Avec son esprit méthodique, il se rend aussitôt compte du profit qu'il peut tirer de sa manufacture, et, grâce à Brongniart, nommé directeur en l'an 1800, la fabrication prend un nouvel essort. La connaissance de la pâte tendre tombe dans l'oubli. Ses jolis produits sont emportés par tombereaux et vendus à l'encan, et deviennent ainsi la source inépuisable de toutes les contrefaçons actuelles; mais heureusement que l'intelligent directeur ne laisse point sommeiller les anciens modèles. A côté des œuvres recherchées des Percier, des Brachard et de tant d'autres, la manufacture reproduit les créations délicieuses des Clodion, des Falconet, des Pajou, et Boizot, transfuge des temps d'autrefois, s'inspire toujours des traditions des maîtres.

A partir de 1814 jusqu'au milieu du second Empire, les œuvres déclinent davantage, en harmonie parfaite avec le goût du temps. Les créations de Klagmann, les bustes en grandeur naturelle des membres de la famille royale, la série des grands hommes exécutée à cette époque, les Crillon, les Duguesclin, les Dunois, etc., dus au ciseau de Brachard, les œuvres de Fragonard, peuvent seuls donner une idée de cet évanouissement du goût français.

Heureusement que depuis une vingtaine d'années la manufacture est revenue à de plus saines traditions.

On refait les biscuits modelés par les maîtres avec une perfection qui ne laisse rien à désirer et qui leur assigne de nouveau, dans ce genre, le premier rang en Europe.

III

Vincennes, Sèvres, Mennecy-Villeroy.

PATE TENDRE

1740-1768 (Biscuits : 1751-1768).

La manufacture de Sèvres naquit à Vincennes. Les frères Dubois, anciens élèves de Saint-Cloud, offrent, en 1740, à Ory de Fulvy, intendant des finances et frère du ministre du roi Louis XV, le secret de la nouvelle porcelaine, car un de leurs ouvriers nommé Gravant a obtenu la porcelaine tendre.

En 1745, une compagnie se forma et bientôt un privilège fut octroyé à Charles Adam. Éloi Brichard lui succède en 1752 et en 1753 le roi entre pour un tiers dans les frais de la manufacture royale des porcelaines de France.

Jusqu'en 1753 la marque des porcelaines est une double L croisée, parfois avec un point au milieu.

Le 19 août 1753, la marque devient obligatoire, et elle est accompagnée d'une lettre chronogramme placée entre les deux L. Cette marque continue jusqu'en 1792. Quant aux biscuits, la marque n'est devenue obligatoire qu'à partir de 1820. Les groupes et les figurines du dernier siècle, ainsi que ceux du commencement de celui-ci, ne portent aucune marque de Sèvres; un grand nombre parmi eux sont signés du sculpteur ou du modeleur; cette signature en creux se trouve parfois sous la base, quelquefois sur les côtés et souvent aussi sur le dessus au pied des personnages. Ainsi Fernex signait au-dessous, Le Riche sur les côtés et Brachard père sur le dessus.

En 1756, la manufacture quitte Vincennes et construit les nouveaux bâtiments à Sèvres, sur un emplacement où s'élevait la maison de Lulli, et anciens et nouveaux produits prennent le nom de Sèvres.

En 1759, le roi devient seul propriétaire de la manufacture, et, sous la direction de son premier directeur Boileau, on cherche plus que jamais à obtenir la porcelaine dure.

« Dès son origine, dit Albert Jacquemart, la manufacture royale de porcelaine de France s'était adonnée à la production de fleurs coloriées destinées à garnir les lustres, les girandoles et les bronzes dorés; elle créa en même temps les vases de grande ornementation, les formes les plus élégantes et les plus variées; la salle des modèles, reformée avec tant de persévérance et de soins par Riocreux et détruite par les Prussiens, pouvait seule donner une idée de leur nombre et de leur importance. A peine si les grandes collections de la famille de Rothschild, celles de Richard Wallace, Léopold Double, de Mme Heine, les séries importantes réunies en Angleterre par la reine et les grands amateurs du pays suffisent pour faire pressentir la pompe de ces compositions magistrales : c'est le vase écritoire; le vase de milieu du roi; le vase de milieu Falconet; les vases chaîne, console et à bandes; le vase vaisseau à mât; le vase fontaine Dubarry; le vase Duplessis à têtes d'éléphant; le vase tritons par La Rue; le vase bas-reliefs de Clodion; le vase à l'amour Falconet; le vase à cartels Bachelier; le vase colonne et le vase œuf garni; les vases Furtado, aujour-

d'hui à Mme Heine; en un mot, tout ce que le génie des sculpteurs, des peintres et des orfèvres, réunis dans une pensée commune, a pu concevoir de plus riche et de plus élégant. »

« La même salle dite des Modèles montrait aussi la plupart des groupes et figurines qui s'exécutaient en biscuit, c'est-à-dire en pâte de porcelaine sans couverte. Falconet, Pajou, Clodion, Boizot, La Rue et nombre d'autres modeleurs avaient sculpté ces figures qui, disposées en surtouts sur les tables en compagnie des vases peints, des corbeilles remplies de fleurs et des orfèvreries ciselées, reposaient les yeux éblouis de la contemplation des beautés aux splendides costumes rangées autour de la nappe éclatante.

« Duplessis, orfèvre du roi, composait les modèles de vases. Bachelier surveillait toutes les parties d'art et dirigeait les peintres qui, sur des cartons spéciaux ou d'après des tableaux célèbres, exécutaient ces figures grassement modelées, douces de ton, fondues dans le vernis perméable, qui donnent à la pâte tendre sa supériorité [1]. »

Vers 1741, la fabrique de Vincennes acquit une notoriété européenne par une invention très originale : les artistes de Vincennes exécutèrent avec une habileté extraordinaire des fleurs en porcelaine. Mme de Pompadour, si malmenée par certains auteurs de l'histoire de la céramique et qui fut la véritable protectrice de cet établissement naissant, invita un jour le roi Louis XV à venir contempler des fleurs qu'elle avait fait disposer dans une serre attenant à son boudoir. Le roi les crut naturelles et, charmé de cette surprise, il prit du goût pour ces gracieuses créations.

Grâce à Bachelier, peintre habile, et grâce aussi à Duplessis, orfèvre de grand talent, qui s'occupa particulièrement des modeleurs, la jeune manufacture prit un rapide essor et la porcelaine tendre inaugura ainsi son règne artistique [2]. On créa alors une série de groupes et de figurines couverts d'un blanc laiteux et transparent représentant des enfants, des scènes galantes, les saisons, etc., qui peuvent rivaliser avec tout ce que la Chine et Meissen ont fait de plus délicat; seules les œuvres de Capo di Monte et de Buen Retiro s'en approchent.

Un seul renseignement suffira pour se faire une idée du prix élevé qu'atteignaient ces objets d'art. Le bouquet de fleurs offert par la dauphine au roi son père en 1748, accompagné de trois petites figures blanches, constituait un véritable chef-d'œuvre; le bouquet était composé de 480 fleurs. Le pied, le vase et le bouquet avaient à peu près trois pieds de haut, la porcelaine avait coûté environ 100 louis [3].

On raconte que, lorsque la dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, mère de Louis XVI, envoya à son père ce vase de Sèvres orné de ces fleurs merveilleuses, on décida tout d'abord de faire transporter ce fragile objet d'art sur un brancard porté par deux hommes qui devaient mettre trente jours de Paris à Dresde et recevoir cinq livres par jour pour leur peine.

On se décida cependant à abandonner ce moyen de transport par trop chanceux et à expédier le vase après l'avoir démonté et emballé [4].

L'âme de tous ces travaux d'art fut Bachelier. Né en 1724, il fut chargé à l'âge de vingt-quatre ans, 1748, de la direction des travaux de peinture à la manufacture de Vincennes, il y demeura après son transfert à Sèvres jusqu'à l'année 1792, c'est-à-dire quarante-quatre ans. C'est à lui qu'on doit les compositions et les dessins qui firent la fortune et la réputation de l'ancienne manufacture.

En 1749, Bachelier, voyant l'impossibilité pour la manufacture de Sèvres d'égaler les

1. Jacquemart, *la Céramique*.
2. Henri Havard et Marius Vachon, *Histoire des manufactures nationales*.
3. *Les porcelaines de Mme du Barry*, baron Davillier, 1870.
4. Nous devons ce précieux renseignement à l'obligeance de M. Édouard Garnier.

figurines de Saxe, eut l'idée ingénieuse d'essayer la sculpture sans couverte, ou pour mieux dire le biscuit, mais ce projet fut rejeté et tourné en ridicule. Ce n'est qu'en 1751 que le ministre consentit à ce qu'on en fit l'expérience. Bachelier fit d'abord exécuter des sujets pastoraux de Boucher, plus faciles pour les ouvriers de cette époque; ce genre eut un grand succès.

La création du biscuit date donc d'une époque à laquelle Mme de Pompadour n'avait pas encore songé à faire transporter la manufacture sur la route de Versailles.

Le prix de ces premiers biscuits fut très élevé.

Devenue manufacture royale, Vincennes excella dans l'exécution de ces biscuits qui prirent cette blancheur nacrée qui fait défaut aux œuvres similaires de Mennecy. En 1758, Bachelier, qui avait pris soin jusqu'alors de l'atelier de sculpture, proposa pour le remplacer Falconet, qui éleva le genre en généralisant le goût afin qu'il pût se dérober aux changements de la mode [1]. Nous verrons plus tard qu'en 1776 Bachelier reprit la direction de la sculpture.

Dans son mémoire réédité par les soins de M. Gouellain, nous voyons que Bachelier ne s'était fait aucune illusion sur les imperfections de la pâte tendre, car cette composition, admirable pour la décoration polychrome, présentait de sérieux inconvénients pour les biscuits sans couverte. Il constate par exemple que cette pâte, quand elle est employée trop fraîche, se fendille facilement en séchant et en la réparant, il propose d'en faire provision et observe que, vieille de cinq ans, elle devient plus facile à manipuler et résiste davantage à la cuisson [2].

La pâte tendre, dit M. Garnier, dans son remarquable traité de céramique est une sorte de vitrification dont la texture est tellement fine et serrée que les parties non émaillées présentent au toucher une douceur et, pour ainsi dire, un velouté qui suffisent presque à la faire reconnaître [3].

Nous avons trouvé dans les archives de la manufacture de Sèvres une série d'indications précieuses pour tous ceux qui s'intéressent aux admirables modèles de cette époque. En 1745, nous voyons figurer comme sculpteur Chenou et Robbe; en 1746, Laurent; en 1748, Patrouillot; en 1749, Despierreux; en 1752, Blondeau; en 1753, Vandervalle [4]; en 1754, Falconet, Fernex et Lorrain; en 1755, La Rue et Suzanne; en 1757, Duru; puis se présente une lacune de dix ans, pendant laquelle toute espèce d'indications précises nous fait malheureusement défaut.

Falconet [5] et Fernex furent les plus grands modeleurs de cette époque. Le premier, avant de chercher en Russie la consécration de sa gloire, modela pour Sèvres des figurines d'un art délicieux. Le second, interprétant les peintures et les dessins de Boucher, créa une série de petits chefs-d'œuvre qui sont autant de documents précieux pour les mœurs et les

1. Gustave Gouellain, *Mémoire historique sur la manufacture de porcelaines de France*, rédigé en 1781 par Bachelier. Paris, 1878.

2. Henri Havard et Marius Vachon, *ibidem*.

3. Ed. Garnier, *Histoire de la céramique*. Tours, 1882.

4. Le 6 février 1759, M. de Case acheta chez Lazare Duveaux un groupe en biscuit, au prix de 300 l., exécuté par ce sculpteur.

5. Falconet (Et.-Maurice), statuaire, né à Paris, en 1716, de parents originaires de Suisse, mort en 1791, exécuta à Saint-Pétersbourg, en 1766, la statue équeste en bronze de Pierre Ier, ouvrage gigantesque, qui coûta douze années de travail, ainsi qu'un groupe colossal en marbre blanc, représentant l'Annonciation, et d'autres morceaux estimés. A son retour en France, il fut nommé recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture et exécuta de nouveaux chefs-d'œuvre : Moïse et David, pour l'église Saint-Roch, à Paris; Milon de Crotone, Pygmalion, Alexandre, l'Hiver, la Mélancolie, l'Amour menaçant, etc., toutes productions qui se font remarquer, les unes par la vigueur, les autres par la grâce. Il a publié des *Réflexions sur la sculpture*, 1761, et quelques autres écrits, qui tous ont été réunis en 6 vol. in-8. Lausanne, 1781.

costumes de ce temps. L'œuvre de Fernex, plus modeste que celle de Falconet, n'en est pas moins des plus méritoires, car l'artiste qui interprète un tableau y met forcément du sien tout en se conformant autant que possible à l'original.

La salle des modèles au musée de Sèvres représente une série de ces petits modèles d'après Boucher qui sont absolument ravissants.

Suzanne fut, paraît-il, le digne collaborateur de Fernex; malheureusement nous ne trouvons sa signature sous aucun biscuit.

Fernex avait été attaché à la manufacture en 1754 comme sculpteur modeleur; Suzanne et lui, ainsi que les autres sculpteurs que nous avons cités, ont été employés au mois jusqu'en juin 1760, époque à laquelle ils furent mis aux pièces. Fernex signait ses délicieuses interprétations de Boucher d'un F en creux.

Le musée de Sèvres possède les sujets suivants dus à cet artiste.

Le Baiser donné, groupe d'après Boucher, signé F;

Le Batelier, figurine d'après Boucher;

Groupe pastoral, d'après Boucher;

Le Vendangeur, figurine d'après Boucher.

Toutes ces pièces sont signées.

Nous possédons un groupe, *le Sabot*, et une figurine, *le petit Faucheur*, exécutés d'après Boucher et signés également F.

Le groupe dit du Sabot représente une jeune fille assise d'environ treize ans qui jette un regard plein de déception sur un sabot vide qui repose sur ses genoux; une petite fille d'environ huit ans à la figure joufflue regarde le même sabot d'un air absolument navré; la composition de ce groupe est charmante, les figures sont expressives et pleines de cet abandon nonchalant qui caractérise les œuvres de Boucher.

La Fermière, d'après Boucher, en biscuit tendre de Sèvres, signé D. B. (Collection Ujfalvy-Bourdon.)

Le petit Faucheur est plus gracieux encore; un garçonnet à la figure mutine, coiffé d'un chapeau à grand bord, s'appuie sur le manche d'une faux; ce manche n'existe plus et, chose curieuse, il fait également défaut au modèle qui se trouve à Sèvres. Cette figurine est pleine de vie et de mouvement.

De cette même époque date une série d'autres interprétations de Boucher, signées *B* (L et B entrelacés), que les registres de la manufacture attribuent à Brachard aîné ou à Bourdois. Ces œuvres sont modelées avec une égale perfection et le musée en possède quelques beaux échantillons :

Enfants danseurs, groupe minuscule (d'après Boucher);

Le Mangeur de raisin, groupe (*idem*);

Le Jardinier (*idem*);

La Jardinière, groupe (*idem*);

La Lanterne magique, groupe (*idem*);
La Denicheuse de nid, figurine (*idem*);
Le Joueur de sabot (*idem*).

Nous possédons une délicieuse figurine représentant la Fermière d'après Boucher, signée de la même façon. Le modèle de cette figurine ainsi que ceux du groupe du Sabot et du petit Faucheur se trouvent à la salle des modèles de la manufacture.

Une jeune femme tient une poule sous son bras droit et deux œufs de sa main gauche, penchant sa tête vers un coq qui à ses pieds se dresse sur ses ergots. La composition est belle, les draperies sont disposées avec un art exquis, mais surtout la figure de la femme est d'une expression charmante. La fermière dans sa naïve simplicité peut rivaliser avec les figurines les plus recherchées de Meissen.

M. Paul Gasnault possède une figurine qui porte la même signature et pourrait faire pendant à la fermière : une jeune fille, d'un aspect des plus gracieux, tient de sa main droite un plateau avec des pots de crème.

Nous possédons encore la figurine du *Porcher*, qui représente un jeune paysan de dix-sept à dix-huit ans montrant la tête d'un cochon de lait dont le corps est enveloppé dans un linge et qui repose sur un tronc d'arbre. Cette figurine, pleine de naïveté et de vie, est signée *B*. Ici aucun doute ne peut subsister et cette signature ne peut être que celle de Brachard père, né à Vaubécourt, Lorraine, 1741, et attaché à la manufacture de Sèvres depuis 1755 et appointé à 6 livres par mois. Malheureusement il m'a été impossible de me procurer les prénoms de cet artiste. Quant à ses fils, l'aîné s'appelait Jean-Charles-Nicolas et le cadet Alexandre. De ce modèle il ne reste plus à Sèvres que le tronc d'arbre, le pied droit du Porcher et le museau du petit porc.

La Marchande de galettes, gracieuse petite figurine d'après Boucher, tenant un panier plat rempli de galettes dans sa main gauche et une claquette dans sa main droite, est également signée *B*. Il en est souvent question dans les documents que j'ai consultés aux Archives nationales, parmi les objets achetés à Sèvres, mais le modèle n'existe plus.

La signature *B* si fréquente se rencontre aussi sur des objets d'une fabrication bien postérieure. M. le docteur Warmont possède une petite figurine qui pourrait bien représenter la Loi, et dont la facture rappelle les œuvres de Boizot à la veille de la Révolution : une jeune femme dans une posture relativement raide, drapée dans le goût néo-grec, tient une tablette dans ses mains.

Le Riche, né à Mons (Hainaut), 1741, entra à la manufacture à l'âge de seize ans en 1757 et y resta attaché pendant près de cinquante ans; c'est à cet habile praticien que l'on doit l'exécution de ces beaux biscuits de porcelaine tendre qui ont tant aidé à la réputation de la manufacture [1].

Une des plus jolies figurines de la première époque, le charmant Batteur en grange, porte la signature *L. R.* de cet artiste.

Quant à la Batteuse de beurre, pendant de cette figurine, dont le modèle n'existe plus à Sèvres, elle porte les traces de la même signature; ces deux figurines respirent un charme et une grâce tout particuliers. Le Riche, qui devint plus tard chef de la sculpture, fut le plus habile collaborateur de Boizot et nous en parlerons plus amplement dans notre second article.

La signature F se trouve toujours sous la base des groupes et des figurines, tandis que la signature *B* est placée en creux sur la base au pied du personnage.

1. Ed. Garnier, note sur un vase de Sèvres au Musée du Louvre. Paris, 1890. (Extrait du Bulletin des musées.)

« NYMPHES ET CYGNE » D'APRÈS FALCONET
EN BISCUIT TENDRE DE SÈVRES (1751-1768)

Le musée des Arts décoratifs possède également deux groupes importants revêtus de la même signature *B*.

Le premier représente trois enfants couronnés de pampres supportant un vase couvert les corps sont grassement modelés et le groupement est plein de mouvement.

Le second groupe, que M. Lœwengard a offert au Musée, représente des bacchantes qui tiennent en l'air un Amour désarmé : la composition est très heureuse et rappelle dans sa facture les bas-reliefs de Clodion qui se trouvent à la salle des modèles du musée de Sèvres.

Falconet entre à la manufacture de Sèvres en 1754 et, substitué à Bachelier en 1758, il dirige les ateliers de sculpture jusqu'en 1767, date qui coïncide avec son départ pour la Russie et aussi avec la découverte de la pâte dure. Ce grand artiste acquit bientôt une réputation européenne et créa une série d'œuvres magistrales dont malheureusement la majeure partie a été perdue pour nous.

Le musée de Sèvres possède un exemplaire en pâte tendre de sa Baigneuse, moulée et réparée par Le Tourneur; cette pièce porte le monogramme du mouleur, T, et la date de la fabrication, 1762.

Le musée de Sèvres possède également un modèle des plus charmants dû au même sculpteur : ce sont deux nymphes gracieusement assises sur une berge, se tenant enlacées. L'une caresse amoureusement un cygne qui se presse contre elle. La facture de ce groupe est très belle et rappelle les plus beaux biscuits du XVIIIe siècle. C'est encore du Falconet s'inspirant de Boucher sans se préoccuper de l'antique. Ces deux nymphes sont des femmes du XVIIIe siècle qui n'ont rien des nymphes de la Grèce, sinon le costume.

La Marchande de pots de crème, d'après Boucher, en biscuit tendre de Vincennes, signé B. (Collect. de M. Paul Gasnault.)

Le musée de South Kensington possède une Baigneuse de Falconet, qu'il a payée environ 450 francs, et le groupe des deux nymphes avec le cygne, qui lui a coûté 840 francs.

M. Henri Quet, le jeune et aimable directeur de la *Revue générale*, dont le goût si affiné pour les beaux-arts est connu, est également l'heureux possesseur de ce groupe. Nous en possédons nous-même une reproduction qui porte sur la plinthe de la base l'inscription excursive : A M. Migeon.

A partir de cette époque, Louis XV [1] offrit ces céramiques comme présents à ses courtisans.

1. A propos de ce prince, on raconte la petite anecdote suivante : Un jour le roi visitant la manufacture aperçoit le comte de..., qui prenait une jolie tasse et la mettait vivement dans sa poche; le len-

Le 21 février 1758, on expédie à Son Excellence monseigneur l'évêque de Laon, ambassadeur de France à Rome :

1 groupe de plusieurs figures, d'après Boucher, de porcelaine de France en biscuit avec un vase	312	livres.
2 autres groupes moins forts dans le même goût, aussi à vase	306	—
8 figures assorties par regard, à	42	—
15 figures nouvelles plus petites, aussi en regard	36	—
1 petit groupe représentant une Curiosité	120	—
8 autres figures, différentes attitudes, représentant des blanchisseuses, laitières, bouquetières, à	48	—
Total	2020	livres.

Mme de Pompadour, qui s'était fait représenter en biscuit sous les traits de la déesse de l'Amitié, distribua également de ces jolies statuettes à ses intimes [1].

La manufacture vendit, le 13 janvier 1762, à M. Bouté de Dufort [2] un groupe

de Boucher, 1re grandeur	240	livres.
2 groupes de Boucher, 2e grandeur, 144 livres	288	—
8 enfants Boucher, 36 livres	288	—
16 groupes de Falconet à 30 livres	480	—
1 figurine de Flore pour placer sur le piédestal du grand groupe	36	—
8 piédestaux, 1re grandeur, 12 livres	96	—
8 — 2e grandeur, 10 livres	80	—
8 — 2e grandeur, 12 livres	96	—

Présent du roi, année 1763, janvier, à M. le duc de Nivernais, service porcelaine de Sèvres, 10,700 livres; à May, duc de Bedford, ambassadeur de Londres, 18,300 livres, etc.

La salle des modèles au Musée de Sèvres contient une série de ces interprétations de Boucher qui se trouve tout entière cataloguée comme ayant vu le jour depuis 1740 jusqu'en 1760, c'est-à-dire plus exactement de 1751 à 1760 : 164 modèles.

A la même salle des modèles, nous remarquons encore comme appartenant à la même époque la Marchande de poissons, groupe (d'après Boucher); l'Écaillère, la Jardinière au vase; la Marchande de raisin; la Dispute, groupe; le petit Jardinier, figurine; l'Enfant tenant une gourde; l'Enfant tenant des fleurs dans son chapeau et pendant; la Femme au lapin, groupe; Femme offrant un cœur; Chienne caniche (l'original ayant peut-être appartenu à Mme de Pompadour), modelée en 1746; le groupe du Chat; le Joueur de flûte [3]; le groupe des Moutons [4].

De plus, on trouve dans les vitrines du musée les maquettes suivantes : le Batelier; la Fermière (Boucher); l'Oracle (Boucher); le Berger des Alpes (Boucher); le Jaloux, groupe (Boucher); le grand Jardinier (Boucher); Annette et Lubin, groupe (Boucher); la Fête du Château, groupe (Boucher); l'Enfant aux oiseaux, groupe (Boucher).

Ces pastorales et ces paysanneries sont bien dans le goût du temps. Elles se prêtaient merveilleusement à être exécutées en biscuit. Ces créations sont bien en harmonie avec le

demain, le comte voit arriver chez lui un employé de la manufacture qui lui remet la soucoupe oubliée et lui présente la facture. Baron Davillier, *ibidem*.

1. Henri Havard et Marius Vachon, *ibidem*.

2. *Archives nationales*.

3. Le 23 juillet 1752, Mme la duchesse de Lauraguais achète chez Lazare Duveaux un groupe de Vincennes, sujet Boucher, le Joueur de flûte, 144 l.

4. Mars 1757, monseigneur le prince des Deux-Ponts achète chez Lazare Duveaux un groupe des Moutons à 48 l.

genre de l'époque. Le grand artiste qui avait inspiré toute cette production avait peint de mignonnes bergères et de gracieuses paysannes : c'est lui qui donna le ton et décida de la mode puisque bientôt on vit apparaître des marquises et des duchesses affublées de déguisements. Tous ces objets étaient relativement d'une petite dimension et sous ce rapport encore bien appropriés à la matière délicate dans laquelle ils étaient exécutés. C'était de l'art charmant et sans prétention.

IV

Mennecy-Villeroy (1735); Sceaux (1753); Orléans (1753).

Nous ne parlerons pas des manufactures de porcelaine tendre de Rouen (1673), de Saint-Cloud (1691), de Lille (1711), de Paris, faubourg Saint-Honoré (1722), de Chantilly (1725), de Paris, faubourg Saint-Antoine (1739), toutes ces fabriques n'ayant point produit de biscuits. Il n'en est point de même pour Mennecy-Villeroy (1735), Sceaux (1753) et Orléans (1753). Dans le grand monde il était de bon ton alors de faire de l'industrie; les uns confectionnaient des étoffes; les autres avaient des fabriques de faïences et de porcelaines. Les ducs de Villeroy et d'Angoulême en établirent à Sceaux. Cette dernière prit plus tard le nom de porcelaine à la Reine. Celle de Niederviller fut fondée par le baron de Bayerlé (alors directeur de la monnaie à Strasbourg).

A cette époque, du reste, il était dans l'usage que les grands seigneurs aient des fabriques et se fissent commerçants[1]. C'est au lieu dit les Petites-Maisons, dans la terre du duc de Villeroy et sous sa protection, que François Barbin fonda la fabrique de Mennecy.

La pâte en est fine et translucide, dit Albert Jacquemart, le vernis lisse et uni; quant aux peintures, elles abordent tous les genres, depuis le décor archaïque de Chantilly, les bouquets de style français, jusqu'aux riches compositions de Sèvres avec fonds variés et rehauts d'or.

Malgré les défenses de Sèvres, Mennecy a fait bon nombre de figurines coloriées et quelques biscuits d'une exécution remarquable. Le plus important, sans contredit, fut un groupe allégorique, placé dans une exposition de vente, et qui a disparu sans laisser de traces, au grand regret de M. Riocreux qui comptait l'acquérir pour le musée de Sèvres. « Sur un vaisseau armé et mâté, se tenait la France, le casque en tête, la lance droite et la main posée sur un bouclier aux trois fleurs de lis; autant qu'il nous en souvient, les autres personnages, tous caractérisés par des emblèmes, entouraient un enfant endormi. La facture habile de ce groupe, la finesse de ses détails, le rapprochaient des ouvrages de la manufacture royale et donnaient une haute idée du personnel artistique de Mennecy[2]. »

Les biscuits de Mennecy qui ont survécu à l'outrage des temps sont assez nombreux, mais ne peuvent se comparer à ceux de Vincennes et de Sèvres. Ils sont, en général, moins blancs et moins fins. Ils sont marqués D. V. (duc de Villeroy) en creux sous la base. Nous en possédons un échantillon représentant les *Petits Vendangeurs*, deux fillettes et deux garçons, en costume Louis XV, groupés gracieusement sur un rocher; la marque D. V. est suivi d'un S.

Au musée de Sèvres se trouve un groupe, le *Concert de village* (un enfant jouant du cor de chasse et une fillette jouant de la flûte), d'une facture charmante. Jacques et Julien succédèrent dans la direction de l'établissement à Barbin et, à l'expiration du bail des bâtiments en 1773, ils transportèrent leur matériel à Bourg-la-Reine.

1. *Modes et usages du temps de Marie-Antoinette*, par le comte de Reiset, page 186, note 3.
2. Albert Jacquemart, *ibidem*.

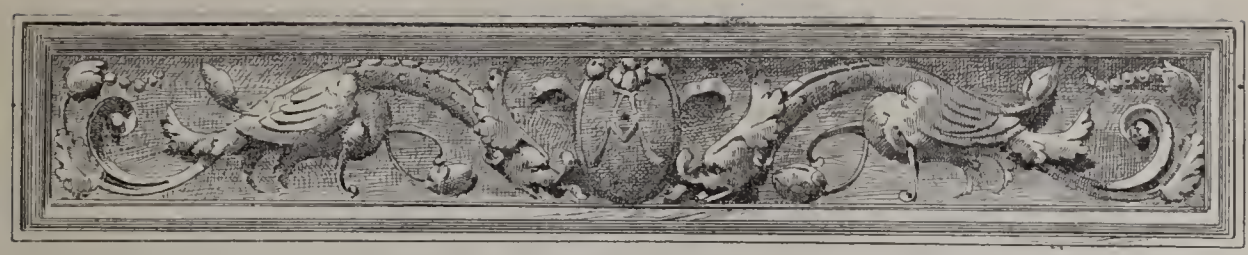
Sceaux, sous la direction de l'habile Chapelle et de Glot, son successeur, fabriqua de la très belle porcelaine. Nous avons lu quelque part qu'on y fit aussi des biscuits. Mais il nous a été impossible d'en obtenir la certitude.

Les marques de Sceaux étaient une ancre, par allusion à son protecteur, le duc de Penthièvre, qui était grand amiral de France, et aussi les lettres X. S., presque toujours gravées en creux.

On ne sait que peu de chose de certain sur l'histoire céramique d'Orléans. Devenue manufacture royale en 1753, Gérault-Darambert imagine d'y faire de la porcelaine tendre; celle-ci est blanche, translucide et semblable à celles de Mennecy et de Sceaux. On y fabriqua des figurines et groupes peints et en biscuit marqués d'un G surmonté d'un lambel à trois pendants. Malheureusement, il nous a été impossible, malgré nos plus actives recherches, de nous procurer un biscuit authentique de cette fabrication [1].

(*A suivre.*) CH.-E. DE UJFALVY.

1. Nous avons écrit, à différentes reprises, au directeur du musée, sans obtenir aucune réponse. Nous constatons ce manque de courtoisie, qui tranche singulièrement avec l'amabilité et l'empressement de tous les autres conservateurs de musées auxquels nous avons eu l'occasion de nous adresser.



LETTRE D'ITALIE

DE LA FONTE A CIRE PERDUE EN ITALIE. — DESSINS D'ORNEMENTS DE MAÎTRES CÉLÈBRES. — EXPOSITION DES ÉCOLES D'ART APPLIQUÉ A ROME.

En France on a une tendance, à présent, à critiquer la fonte au sable en faveur de la fonte à cire perdue et on cite souvent le *bon marché* des cires perdues qui se font en Italie et surtout à Naples, pour ces petits bronzes d'après l'antique qui se vendent à profusion aux étrangers, et que l'on trouve notamment chez le concierge du musée.

En effet, en Italie, l'art de fondre à cire perdue est, à présent, fort répandu et familier à nos fondeurs, et il est préféré à la fonte au sable. De là, une concurrence naturelle et impitoyable entre les fonderies de Naples, de Florence, de Rome, de Venise, de Milan; pour ne point citer les fonderies de province, celle de Pistoie, par exemple, qui, sur le marché italien, a acquis depuis quelque temps une situation très remarquable. Partout la cire perdue est exécutée, chez nous, selon le procédé de Benvenuto Cellini, sauf quelques petites variantes absolument secondaires. Le procédé de Benvenuto, tout le monde se le rappelle et il est à peine besoin d'en résumer la formule.

La négative, ou la forme en creux, faite avec une pâte résistante à la haute température de la fonte, c'est-à-dire faite avec du plâtre mêlé à de la brique pilée, est revêtue d'une couche de cire qui doit représenter l'épaisseur du bronze. La forme en creux préparée de cette façon reçoit une *âme* (anima) du même mélange et modelée grossièrement parce qu'elle doit représenter le vide du bronze. Négative et *âme* sont tenues ensemble au moyen de petites cannes métalliques disposées de manière que, la cire liquéfiée, elles conservent la place qui leur était donnée avant la fonte. Le bronze fondu est coulé dans l'interstice occupé par la *cire*, qui naturellement est *perdue*.

Voilà sommairement le procédé de la cire perdue qui est suivi partout dans les fonderies italiennes avec une véritable *maestria*.

Naples, donc, qui est la ville des bronzes, je veux dire de ces statuettes qui décorent élégamment les salons et les boudoirs, a cinq ou six fonderies : celle de M. Salvatore Errico est l'une des plus considérables. Chez M. Salvatore Errico, qui exécute surtout les petites statues du musée de Naples ou celles des fouilles de Pompei et d'Ercolano, vous trouvez une collection complète de petits bronzes de 13 à 15 francs. Pour 12 francs vous avez la *Vénus au bain*; pour 20 francs, le célèbre candélabre connu sous le nom d'*Amour et Delphe*, et pour 60 francs, le *Silène*. Comme vous le voyez, ces prix sont d'une incroyable modicité. Et la raison de ces prix? La raison tient à ce que les salaires de nos ouvriers sont en général très modestes. A Naples, le salaire de l'ouvrier fondeur est, en moyenne, de 5 francs par jour. Naturellement le modeleur a un traitement qui varie selon son habileté et

l'importance de son travail. Toutes les fonderies donnent un escompte aux revendeurs; celles de Naples ont l'habitude de donner le 15 ou, au maximum, le 20 o/o. De la sorte ces petits bronzes à 12 et à 20 francs sortent des fonderies ne coûtant que 10 ou 16 francs chacun.

Les prix ne changent guère de Naples à Rome, de Rome à Florence, de Florence à Milan et à Venise. S'il y a une différence, celle-ci n'est pas sensible, et on ne la trouve que dans ces fonderies de province, dans celle de Pistoie, par exemple, que je vous ai signalée, où la main-d'œuvre est naturellement moins coûteuse que celle de Naples, Rome, Florence, etc. De fait, à la fonderie Conversini et Cie à Pistoie, la moyenne des salaires est de 4 francs par jour avec un maximum de 6 francs et un minimum de 1 fr. 50. Et vous savez parfaitement que la profession du mouleur et du fondeur exige une habileté qui n'est point à la portée du premier venu; toutefois ces mi-artistes toscans avec leur modeste appointement ont leur famille et travaillent l'hiver 11 heures par jour, et l'été 9 heures — en moyenne 10 heures par jour dans toute l'année — sans se plaindre jamais. Tout cela arrive en province, car dans les grandes villes la chose ne se passe pas également.

Ajoutez à ces conditions pécuniaires dans lesquelles sont exécutés les bronzes à cire perdue, ajoutez, dis-je, le *tour de mains* de nos ouvriers, qui, à force de répéter les mêmes opérations, deviennent fort habiles; joignez encore à cela la qualité des terres, qui a une grande importance pour les formes, et vous aurez le secret de l'excellence et du bon marché des cires perdues italiennes.

La qualité des terres?... oui; les terres pour la fonte nous arrivent en grande partie de la France; mais je dois vous dire qu'à Pistoie, par exemple, on n'est point obligé d'employer des terres françaises, et on a obtenu des succès remarquables avec des terres du pays, de l'*agro pistoiese*, que moi-même j'ai examinées maintes fois et que j'ai trouvées excellentes. La terre de Pistoie fait une pâte extrêmement fine, de manière que les détails plus minces du modèle sont reproduits parfaitement dans le bronze. Pour cela, la fonderie Conversini et Cie, qui a changé plusieurs fois de capitaux industriels, a beaucoup produit dans ces dernières années et a réussi à prendre une place fort distinguée dans le commerce de bronzes d'art : chose très difficile en Toscane, et tout près de Florence, où les fonderies Papi et Pellas, depuis bien des années, jouissent de la sympathie des artistes et des amateurs.

Certes, vous connaissez les reproductions artistiques de l'officine Pellas à Florence. Ici la fonte à cire perdue n'est point exécutée d'une façon différente de celle de Cellini, et les résultats artistiques sont remarquables non moins qu'est admirable le bon marché de la production. La moyenne des salaires ouvriers de l'officine Pellas va de 5 francs à 2 fr. 50 par jour. Sur ces données le prix des bronzes ne peut pas être cher.

A propos des fonderies de Naples et de Florence, j'ai plaisir à vous faire remarquer que, tandis qu'à Naples on reproduit surtout les statuettes trouvées à Pompei ou à Ercolano, à Florence, en revanche, on préfère les bronzes de la Renaissance, ceux de Donatello, de Cellini et de Jean de Bologne, etc. Il va sans dire que, soit à Naples, soit à Florence, on exécute de même n'importe quel modèle. En effet Pellas, dans ses nombreuses collections, a des bronzes comme l'*Hebé* et la *Ganymède* de Canova, l'*Aurore* et la *Nuit* de Thorwaldsen, ainsi que des bronzes de sculpteurs contemporains, MM. Rivalta et Gallori, qui se trouvent souvent à côté avec quelque bronze du musée de Naples, comme le *Satyre dansant* ou le *Joueur de crotales*. J'ajoute encore, au sujet de M. Pellas, que dans son usine, à côté des cires perdues, on exécute parfaitement la galvanoplastie depuis 1867. M. Pellas avait commencé à cultiver cette industrie depuis 1849 dans son usine de Gênes ; et je crois que M. Pellas a été le premier à introduire ou mieux à divulguer, en Italie, le procédé de la galvanoplastie. Car la fabrique Braun à Rome, qui aurait des droits de priorité sur l'usine Pellas, n'exerçait point le commerce des reproductions galvanoplastiques, et son

activité, de la sorte, était bornée à des spécimens qui n'exerçaient aucun intérêt au point de vue du commerce et de la curiosité publique.

Cet hommage rendu, je voudrais revenir à nos cires perdues. Mais que vous dirai-je encore? En Italie, la production dont je parle est fort répandue. Je n'ai guère cité que les fonderies de Naples, de Pistoie et de Florence; celles de Rome, de Milan et de Venise ne sont pas moins importantes et les lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs* ont notamment eu l'occasion de remarquer dans les expositions parisiennes les bronzes de M. Nelli de Rome, de M. Pandiani de Milan, de M. Micheli de Venise, qui joignent au bon marché la finesse et la perfection de l'exécution.

***

Vous apprendrez avec plaisir, je pense, que, dans ces derniers temps, on a résolu que les collections de dessins de maîtres célèbres à la Galerie des Offices, à Florence, seraient notablement augmentées. Aux 1700 dessins de figures, d'ornements et de paysages des artistes de tous les âges et de toutes les écoles qui depuis longtemps se trouvent exposés dans les salles de la susdite Galerie, s'ajouteront prochainement 1500 dessins, parmi lesquels beaucoup sont d'artistes italiens et étrangers dont jusqu'à présent on n'avait exposé aucune œuvre. Dans ce choix, parmi les 40,000 dessins dont est riche la Galerie des Offices, on s'attachera à ne pas oublier les compositions ornementales et décoratives auxquelles on fera une large place. Quiconque connaît l'abondance des collections florentines en ce qui concerne les dessins de maîtres célèbres, et surtout les dessins pour la décoration, se réjouira de l'exposition qui va en être faite.

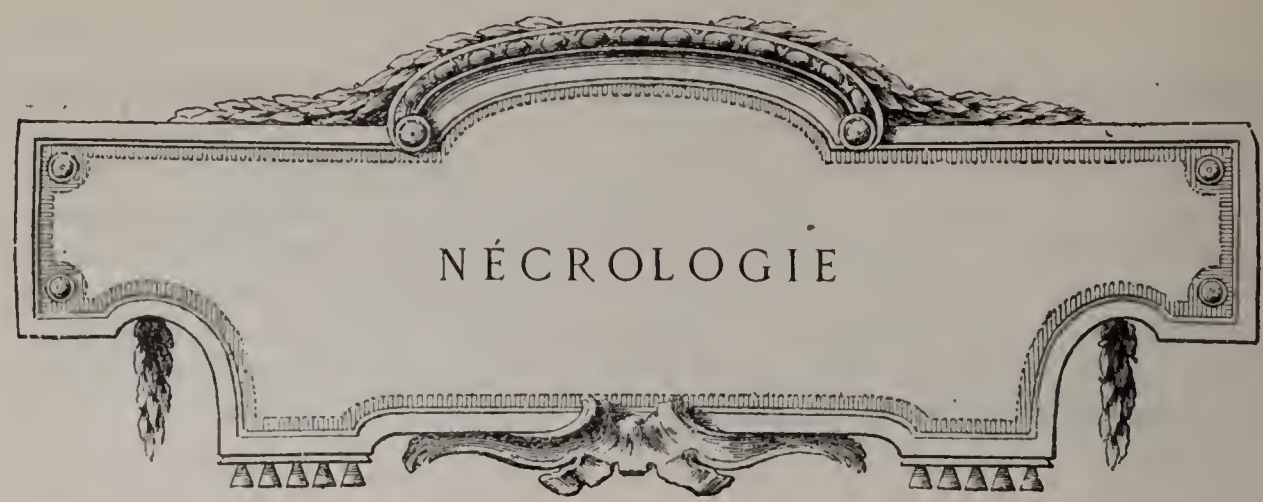
***

Une exposition des écoles italiennes d'art décoratif s'ouvre au mois d'octobre à Rome sous la direction du Ministère de l'agriculture, de l'industrie et du commerce. C'est la première fois que ces écoles sont invitées à une exposition à Rome. Nous avons eu un large concours des écoles d'art appliqué à l'exposition générale de Milan en 1881 et à celle de Turin en 1884; mais comme exposition vraiment *scolaire*, c'est la première qu'on essaye d'organiser chez nous. L'idée est excellente. Cette exposition, en effet, permettra de mesurer les résultats obtenus par l'enseignement de l'art appliqué à l'industrie qui a été bien développé en ces dernières années dans notre pays. A l'occasion de cette exposition, le Ministère a invité tous les directeurs des écoles supérieures et les présidents de leurs conseils de direction à conférer ensemble avec la commission centrale pour l'enseignement du dessin appliqué aux industries, sur les moyens les plus propres à développer de plus en plus cet enseignement.

***

La première exposition italienne d'architecture et des industries d'art qui s'y rattachent est ouverte à Turin depuis le 28 septembre. Elle fera l'objet d'une lettre prochaine.

ALFREDO MELANI.



EUGÈNE ROUSSEAU, CÉRAMISTE ET VERRIER

JULES TURQUETIL. — JULES DESFOSSÉS. — FRANCISQUE CUZIN.

Dans la dernière séance du conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, le président, M. Antonin Proust, a annoncé la mort de M. Eugène Rousseau en ces termes :

Messieurs, j'ai le très grand regret de porter à votre connaissance la perte que nous venons de faire en la personne d'un de nos plus anciens et de nos plus dévoués collègues, M. Eugène Rousseau. Il appartenait à l'Union centrale depuis sa fondation et il n'a cessé de prodiguer à notre société les preuves de zèle et d'attachement.

Sa mort est pour l'art français un véritable deuil, car M. Eugène Rousseau a contribué plus que personne, en ces dernières années, à l'éclat avec lequel les arts de la céramique et de la verrerie ont apparu à nos expositions. Comme verrier, il a été un initiateur, puisant dans son goût naturel, dans son sentiment personnel et original de l'art, des idées de formes et de colorations que nul avant lui n'avait songé à appliquer, et qui l'ont amené à exécuter des œuvres portant remarquablement l'empreinte du génie français.

Jusqu'au bout il a maintenu sa maison de commerce dans cette voie de progrès et de recherches où son successeur, M. Leveillé, soutenu et encouragé par lui, semble vouloir le suivre. Et, lorsque, fatigué par ses travaux, déjà atteint par la maladie, il se retira des affaires, ce fut pour donner à l'œuvre de l'Union centrale, dont il comprenait si bien la portée, le meilleur de son activité et le précieux concours de son expérience. En rendant ici, messieurs, l'hommage qui est dû à la mémoire de ce collègue regretté, j'émets ce vœu qu'une étude résumant sa vie et ses travaux soit publiée dans notre Revue des Arts décoratifs....

Ce désir si légitime exprimé par M. Antonin Proust, nul n'aurait tenu plus vivement à le satisfaire que le rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*. Depuis plusieurs années je sollicitais M. Eugène Rousseau de réunir à mon intention ses souvenirs et ses notes sur sa carrière laborieuse et si intéressante pour l'histoire de l'Art décoratif en cette fin de siècle. Il avait pris une part tellement personnelle et joué un rôle si actif dans le mouvement de renaissance qui depuis trente ans a transformé les industries de la céramique et de la verrerie, qu'il n'y avait point de doute que des documents fournis par lui sur ses recherches, ses tâtonnements, ses relations avec les artistes et les amateurs, ses efforts pour imprimer aux productions de sa maison de commerce un cachet d'art de plus en plus marqué, n'abondassent en révélations curieuses et instructives. M. Eugène Rousseau

acquiesça de bonne grâce à ma requête. « Me voici retiré des affaires, nous dit-il, il y a trois ans, et je vais pouvoir songer à ce que vous m'avez demandé. » Hélas! la vie nous emporte dans le tourbillon incessant d'occupations dévorantes où notre volonté est presque toujours submergée! Les notes souhaitées n'arrivèrent pas. Lorsqu'à l'Exposition universelle de 1889, dans de longues promenades d'étude à travers les galeries de l'industrie, et après de précieuses causeries échangées avec M. Rousseau en compagnie de son ancien collaborateur, M. Reyen, le très habile graveur sur verre, je me hasardais à rappeler la promesse de documents : « Soyez tranquille, répondait M. Rousseau avec son aimable sourire; je travaille pour vous! » Malheureusement la mort est arrivée, rapide, implacable, le 12 juin dernier. Des notes en question, on ne trouva nulle trace. Bien plus, ni Madame Rousseau, ni sa fille, ni son gendre, qui jusqu'à la dernière minute avaient entouré leur cher regretté des soins inspirés par la plus tendre affection, n'étaient en mesure de constituer les éléments de la biographie que nous eussions voulu écrire. M. Rousseau était un silencieux et un modeste. Jamais, au sein de la famille, dans le repos du foyer et une fois la journée achevée, il ne parlait de ses recherches d'artiste, de ses soucis de fabricant, de ses déceptions ou de ses triomphes. Il fallait le témoignage des étrangers pour qu'on apprît autour de lui le succès de ses œuvres. Le dernier de ces témoignages, et non le moins précieux, aura été la belle lettre écrite à Madame Rousseau le lendemain de la mort de son mari par M. Émile Gallé, le glorieux artiste de Nancy, et dans laquelle justice est rendue au maître verrier par un maître en son art.

Né à Paris, le 17 mars 1827, François-Eugène Rousseau succéda à son père, en 1855, dans la direction de la maison de la rue Coquillière, dont l'existence date de près d'un siècle, et qui avait pour spécialité le commerce de la porcelaine et de la faïence. Le jeune homme avait alors vingt-huit ans. Dès ses débuts, il manifesta son penchant pour rompre avec les habitudes industrielles courantes en donnant à ses productions un caractère d'originalité et de goût. On commençait à peine, à cette époque, à s'intéresser aux recherches des céramistes et à leurs tentatives toutes nouvelles. Rousseau se mit en tête, avec une sûreté de coup d'œil et une délicatesse de jugement fort remarquables, de faire connaître aux amateurs les plus habiles d'entre eux. Il était lié avec Solon et était au courant des résultats qu'obtenait le brillant artiste de la manufacture de Sèvres avec son procédé des *pâtes rapportées*, qu'il employait si habilement pour jeter sur des vases, sur des plats, sur de petits panneaux de porcelaine de ravissantes figures d'une grâce toute athénienne, qui se détachaient en relief d'une blancheur laiteuse sur des fonds puissamment colorés au grand feu. Rousseau demanda à Solon d'exécuter pour lui quelques œuvres qu'il se chargeait de vendre. Celui-ci, qui était engagé avec notre manufacture nationale, ne put accepter qu'à condition de signer d'un pseudonyme ce qu'il exécuterait pour son ami. C'est ainsi que les amateurs purent acquérir à cette époque chez M. Rousseau, de magnifiques *pâtes rapportées* qui sont signées Milès et dont l'auteur est Solon. Nous avons vu récemment quelques-unes de ces œuvres au musée céramique de Limoges. Elles ont un charme spécial, des colorations subtilement nuancées, quelque chose qui trahit l'indécision des débuts et les gaucheries d'une palette donnant des surprises savoureuses. Ici, c'est un fond trop pâle pour la vigueur du ton des figures en pâtes rapportées. Là, au contraire, c'est le décor qui paraît anémique sur un fond un peu vif. Des gris s'associent à des roses incertains. Des profils de déesses se détachent en vigueur, d'une blancheur mate, comme des camées antiques, sur des bleus languissants. Tout cela est un peu maladif et pourtant adorable, d'un art précieux et délicat.

En dehors de Solon, Rousseau fit travailler quelques autres artistes de la manufacture de Sèvres, notamment un peintre nommé Walter, qui décora pour lui divers services. C'était

un décorateur de tempérament, que Walter, malheureusement mort phtisique, trop jeune. Il faisait des fleurs d'un genre particulier, qui avaient de l'accent. Elles ne ressemblaient pas aux fleurs que l'on faisait alors, et que l'on eût dit copiées d'après un modèle invariable. Il les jetait fort bien. Après Walter, Rousseau employa, à partir de 1871, M. Henri Lambert, aujourd'hui encore à Sèvres, et qui exécuta pour lui diverses œuvres importantes, notamment le beau service de M. Boucheron qu'on a admiré à l'exposition de l'Union centrale en 1874, orné de paysages, de poissons, d'oiseaux, dans le goût japonais. Il valut au fabricant un prix d'honneur.

L'art japonais! Rousseau, on peut le dire, a été l'un des premiers à pressentir ce qu'on pouvait lui emprunter pour vivifier notre industrie française de la céramique et même de

Assiette d'un service en faïence exécuté par M. Eugène Rousseau. (Modèle de Bracquemond.)

la verrerie. Les littérateurs n'avaient point encore, à cette époque, entamé en son honneur le glorieux *hosannah* qui a porté si haut sa vogue. Les collectionneurs étaient rares qui savaient alors apprécier l'art suprême de ces albums, de ces vases, de ces laques, de ces ivoires, où les scènes de la nature, copiées sur le vif, servent à la magie d'un décor admirablement varié suivant la qualité de la matière employée. Il y avait donc tout au moins un mérite d'initiateur à s'inspirer des dessins japonais, si expressifs, pour un service de faïence qui, exécuté par des procédés industriels, pourrait être mis à la portée de toutes les bourses. C'est en 1867 que Rousseau demanda à Bracquemond, l'éminent graveur, les planches du *service japonais* en terre de Montereau, devenu, pour ainsi dire, classique, qui comprend près de deux cents pièces d'un décor complètement différent. Nous avons fait reproduire ici quelques-unes des assiettes de ce service remarquable qui marque réellement une date dans l'histoire céramique du XIXe siècle. Son succès fut très grand dans le monde des artistes; il dure encore. Avec les hardiesses de son dessin merveilleux, Bracquemond emprunta aux maîtres japonais leur manière de représenter les animaux dans des attitudes qui, par la vérité, l'imprévu du geste, donnent la sensation de la vie elle-même. Et ce qui ajoute du piquant à cette façon de reproduire la nature, c'est que l'artiste avec une fantaisie souvent spirituelle, n'a mis aucune ordonnance dans les compositions. Les bestioles, les feuillages,

les fruits, les animaux, sortis de son crayon semblent être tombés au hasard sur les pièces du service de faïence, tantôt occupant le centre d'un plat ou restant inachevés sur le marli. Des canards espiègles fourragent de leur bec les plumes de leur dos, en offrant la silhouette comique de leur cou à demi tordu. Des écrevisses, qui ont des airs convaincus, cheminent en agitant l'appareil compliqué de leurs pattes effilées. Des perdrix, à la physionomie futée, sont tapies, immobiles, dans l'attente d'un danger. Des paons rêveurs oublient de mettre en éventail leur queue somptueuse, et des papillons aux ailes diaprées voltigent çà et là semant sur les blancheurs de la faïence la gaieté aiguë de leurs vives couleurs. Nous avons eu entre les mains les eaux-fortes de Bracquemond qui ont servi de modèles au service de Rousseau : elles peuvent compter, au dire de M. Béraldi [1], parmi les pièces les plus ori-

Assiette d'un service en faïence exécuté par M. Eugène Rousseau. (Modèle de Bracquemond.)

ginales de son œuvre de graveur. L'ouvrier céramiste a découpé à son gré dans les planches, groupant comme il lui a convenu les sujets qu'il a imprimés sur les pièces de faïence. La cuisson a fait disparaître le papier, le trait demeurant et donnant la forme. On n'a eu ensuite qu'à ajouter la couleur.

Les succès que M. Rousseau obtenait avec la céramique d'art ne comblèrent point son ambition. Ils ne firent que la stimuler. Mais c'est dans un autre genre qu'il devait donner carrière à sa verve créatrice. La verrerie, il n'y a pas encore vingt ans, était en France dans une situation véritablement misérable. Sur nos tables, point de service ayant une valeur d'art quelconque ; des formes lourdes, des décors nuls. Rousseau résolut de faire de la verrerie, et aussitôt les qualités de goût, d'invention, de coloriste qui étalent en lui trouvèrent à s'exercer d'une façon absolument supérieure. Il fit d'abord graver par un artiste nommé Michel un service à la japonaise qui ne manquait pas d'originalité. Puis il s'assura la collaboration de M. Reyen qui, à partir de 1877, lui grava une quantité de pièces où le talent de cet artiste se montrait sous les aspects les plus variés. Enfin il aborda l'étude de la coloration des verres et il obtint des décors inattendus par la superposition de couches diver-

1. Henri Béraldi : *les Graveurs au* XIXe *siècle*, liv. III, p. 7.

sement nuancées, par des craquelages, par une foule de combinaisons ingénieuses, profitant des caprices du feu et des déformations de la matière pour en tirer un effet curieux et agréable. Son premier essai date de l'Exposition universelle de 1878, où l'on vit un service de table en verre à deux couches dont la partie supérieure était en verre bleu tombant en gouttelettes sur le neutre. Dans cette voie, il ne s'arrêta plus, cherchant, cherchant sans cesse, pris de passion pour cet art du verrier, mettant lui-même la main à la pâte, s'enfermant des jours entiers dans l'usine de MM. Appert, aux Batignolles, et faisant là de véritables trouvailles d'artiste, au point de vue de la forme comme au point de vue des couleurs. Il imagina de faire fabriquer des pièces colorées avec des reliefs très apparents d'une autre couleur, fit les imitations de pierre dure. MM. Appert frères, qui sont des savants, se plièrent

Assiette d'un service en faïence exécuté par M. Eugène Rousseau. (Modèle de Bracquemond.)

de bonne grâce aux fantaisies de ce décorateur génial qui ignorait, lui, les secrets de la chimie, mais qui avait l'intuition et dont les exigences forçaient les découvertes. Ils inventèrent pour lui toute une palette allant du rouge sang au violet pâle, et firent des verres qui eurent l'aspect de pierres précieuses, la richesse et la dureté de l'agathe, des douceurs opalines, des reflets de nacre, des irisations d'onyx. « Comment avez-vous eu l'idée, demandions-nous un jour à M. Rousseau, d'exécuter ces vers colorés? Est-ce le vase de Portland qui vous a inspiré? Sont-ce les verreries antiques comme celles qu'a recueillies M. Gréau? — Non, me répondit-il. Je n'ai jamais été en Italie. Je ne connais pas le vase de Portland, et je ne saurais vraiment vous dire si j'ai été inspiré par une idée d'imitation des verreries antiques. J'ai suivi mon instinct, voilà tout! » C'est son instinct qui l'a conduit à faire les merveilleuses pièces qui, à l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, en 1884 (Exposition *de la Pierre, de la Terre et du Verre*), mirent le sceau à sa réputation et lui valurent la croix de la Légion d'honneur.

Dans le *Rapport général* écrit par M. de Fourcaud sur cette exposition, l'œuvre de Rousseau était appréciée de la façon suivante : « Du jour où M. Rousseau s'est adonné au verre, il a été verrier personnel. Ses verres, ses brocs, ses carafes, d'un blanc légèrement fumé, d'une forme simple, gravement côtelée à la vénitienne, se mêlent à ravir à l'opulence d'un

couvert, et certains plateaux dont il a eu le soin de broder les rebords de motifs alternativement taillés dessus et dessous sont, au regard, de toute magnificence. La fantaisie des Japonais paraît l'avoir influencé; mais ce qu'il aime principalement chez ces Orientaux, c'est la beauté intrinsèque de leurs matières. Il possède, au degré suprême, le sens du précieux dans les vitrifications; la forme qu'il choisit, japonaise ou non, est toujours celle qui mettra le mieux en valeur sa matière magique. Tout devient gemme entre ses mains. Le verre s'empourpre d'un suc de rose au contact de l'oxyde d'or, s'éclabousse d'un jet de sang là où l'oxyde de cuivre l'est venu marquer, emprunte au manganèse la transparence violette de l'améthyste ou laisse jouer le jaune d'étain, pareil à une huile dorée, dans ses craquelures lumineuses. On ne pouvait rien voir de plus attirant, au Palais de l'Industrie, que la vitrine

Assiette d'un service en faïence exécuté par M. Eugène Rousseau. (Modèle de Braquemond.)

de M. Rousseau, chatoyante et sévère, et digne d'un musée. » A ces lignes qui caractérisent excellemment, d'une façon générale, le talent de coloriste du verrier, il faudrait ajouter une description technique des pièces principales exécutées par Rousseau et des procédés employés par lui. L'espace nous manque et l'attention du lecteur ne nous suivrait peut-être pas sur ce terrain. Bornons-nous donc à constater qu'après avoir trouvé toutes les applications imaginables de décors obtenus avec du verre de couches diversement colorées, Rousseau, raffinant encore, fit subir à la matière qu'il gouvernait avec tant de virtuosité, d'autres épreuves victorieuses. C'est ainsi, par exemple, qu'il réussit à calciner intérieurement des vases, de telle sorte que la puissance de réfraction arrive à une intensité d'un effet prodigieux. D'ailleurs, presque chacune des pièces créées par lui était le résultat d'une recherche nouvelle, et, logiquement, graduellement, il se corrigeait lui-même, marchait de progrès en progrès. Un exemple, entre plusieurs. Se rappelle-t-on son vase dont les anses étaient formées par des têtes d'éléphants? Le corps du vase, en verre compact, était moucheté dans sa masse de taches rouges, sillonné de balafres sanglantes; les têtes d'éléphants, largement gravées, apparaissaient en verre neutre sur un fond d'or. Ce fond d'or, Rousseau l'avait obtenu en glissant une feuille de métal entre deux couches de verre. au moment de la fusion. L'effet était curieux, mais, peu de temps après nous avoir complai-

samment expliqué le procédé auquel il avait eu recours — c'était vers 1882 — Rousseau nous dit : « Décidément, j'avais tort, vous savez, de mettre une feuille d'or dans du verre. La logique, la vérité, le goût veulent qu'on n'incorpore aucune matière étrangère dans du verre. Qu'on varie sa couleur tant qu'on voudra, mais par des oxydes. — Alors, sur quel fond ferez-vous ressortir vos têtes d'éléphants? — Vous verrez, vous verrez, continua-t-il en se frottant les mains; je pense que j'ai trouvé le bon moyen..... » A partir de ce moment, en effet, je crois que Rousseau ne cherchait plus à obtenir ses décors que par des combinaisons et des variétés de verres, supprimant l'émail même, aussi bien que l'or, et reconnaissant l'absolue nécessité de laisser au verre sa plus précieuse qualité, c'est-à-dire la transparence. A cet égard, ses imitations de jade, de sardoine, d'agate, avec applications d'oxydes et d'émaux colorants, soit en relief, soit dans le corps de la pièce, ont pu le mettre parfois en contradiction avec le principe dont il était le premier à proclamer la justesse. Mais il était arrivé, sur la fin, à éviter toute décoration artificielle, et, ce qu'on a appelé encore à l'Exposition universelle de 1889 ses « imitations de pierres précieuses » (car il avait dirigé avec son successeur M. Leveillé l'exécution des pièces envoyées au Champ de Mars) n'étaient nullement des « imitations ». C'étaient bien des verres, des verres transparents, enrichis, il est vrai, de tons pareils à ceux des gemmes.

Que pouvons-nous dire de plus de la vie de M. Eugène Rousseau? Elle s'est passée sans incidents, tout entière consacrée au travail. L'artiste, en lui, dominait le commerçant, et son amour du beau guidait sa générosité quand il s'agissait de régler ses comptes avec les dessinateurs. Jamais il ne marchandait. C'est ce même sentiment élevé qui le fit, dès 1862, s'associer avec le plus noble desintéressement, aux premiers fondateurs de l'Union centrale, et accepter les risques pécuniaires de l'exposition de 1863, qui fut le début de cette société dans la voie des efforts patriotiques que celle-ci n'a depuis cessé de poursuivre. Membre du conseil d'administration de l'Union, M. Rousseau a toujours pris une laborieuse part à ses travaux.

∴

M. Jules Turquetil, qui est mort au mois d'avril dernier à l'âge de soixante-cinq ans, était, lui aussi, comme M. Eugène Rousseau, un des plus anciens fondateurs de l'Union centrale, et également membre de son conseil d'administration. Homme d'initiative, ayant le sentiment des choses de l'art, il n'a été, dans la fabrication du papier peint, ni un inventeur ni un précurseur, mais un vulgarisateur excellent, d'un goût ferme et sûr. Fils de paysans, il avait quitté son village, la commune de Saint-Martin, près de Vire, à l'âge de neuf ou dix ans, et s'était engagé d'abord comme manœuvre servant les maçons. Puis, il entra en qualité de commis dans un magasin de nouveautés. Actif, intelligent, désireux de parvenir, il s'associa avec M. Legris, fabricant de papiers peints, dont la maison avait besoin de direction jeune et vive. A M. Legris, succéda M. Malzard, homme de grand goût, qui donna à l'établissement une impulsion définitive. Lorsqu'il mourut, en 1871, M. Turquetil resta seul propriétaire, et, dans ses mains, la fabrique continua à prospérer, produisant des œuvres à bon marché, mais d'après des modèles bien choisis. M. Turquetil savait se tenir au courant des meilleurs procédés, des progrès mécaniques de son industrie; il s'entourait d'habiles dessinateurs. Un des premiers il mit en pratique chez lui le principe de la participation aux bénéfices, s'assurant ainsi le dévouement de tous et le concours pécuniaire de cinq employés principaux qui, en laissant s'accumuler leur part de bénéfices, sont peu à peu devenus co-propriétaires de l'usine du boulevard Voltaire. Ils sont aujourd'hui les successeurs de M. Turquetil.

A la chambre syndicale du papier peint, dans la séance du 11 avril dernier, M. Jouanny,

annonçant à ses collègues la mort de M. Turquetil, s'exprimait en ces termes :

« Depuis la fondation de notre syndicat, en 1861, il nous prêtait le concours le plus dévoué. A la tâche pénible, ingrate et désintéressée des ouvriers de la première heure, a succédé plus tard, pour lui, le travail fervent et soutenu de propager les idées syndicales. Dans ces dernières années, il était encore, en même temps qu'un confrère excellent, un collègue actif et dont le sage jugement éclairait la discussion des questions les plus délicates. »

C'est par le jugement, en effet, par le bon sens robuste et l'énergie du caractère que se distingua Turquetil. Ce sont ces qualités qui lui acquirent la situation à laquelle il parvint.

∴

Quelques semaines seulement après M. Turquetil succombait un autre fabricant de papiers peints, M. Jules Desfossés, âgé de soixante-quatorze ans. Celui-là fut un artiste véritable en son genre, créateur de modèles qui eurent leur heure de grand succès, et chef d'une maison dont la réputation fut à une époque considérable. Il avait succédé à Clerc et à Margeridon et il garda la tradition de ces industriels habiles. La reproduction qu'il fit en papier peint de la composition de Prudhon, la *Toilette de Psyché*, est demeurée célèbre. On lui doit de plus un grand nombre d'applications ingénieuses dans son industrie, qui a fait en sa personne une perte sérieuse.

∴

Nous avons encore à enregistrer la mort du très regretté relieur Francisque Cuzin, qui a été emporté au mois de juin de cette année, à l'âge de cinquante-quatre ans, au moment même où il atteignait l'apogée de l'habileté et de la réputation.

Il était parti de rien, avec cent francs dans sa poche, et était arrivé par son travail, par son application, par son talent à s'attacher un groupe de clients qui lui restaient fidèles. Puis, à la mort de Trautz, il était devenu, en fait, son successeur. Dans ces dernières années, il avait fait — aidé des conseils de M. Paillet et de M. Henri Béraldi, le très distingué bibliophile — des efforts très heureux pour chercher du nouveau dans l'art de la décoration du livre. Et cela sans jamais renoncer à la perfection de l'exécution, ce qui est la grosse question en cette matière. Il avançait lentement et à coup sûr. C'était un artiste peu remuant, et je sais que M. Henri Béraldi dut presque lui faire violence pour le forcer à exposer à l'Exposition universelle de 1889, où — bien que nouveau venu aux expositions — il emporta d'emblée un des grands prix.

La mort de Cuzin est une véritable perte pour l'art de la reliure. Tous les efforts des bibliophiles tendent actuellement à favoriser le maintien de cet atelier si réputé entre les mains du fils de Cuzin.

Ils comptent bien réussir et nous en serons heureux.

Victor Champier.

ALLEMAGNE

L'Exposition de Brême. — L'« Exposition de l'industrie et du commerce de l'Allemagne du Nord » ouverte récemment à Brême, après bien des hésitations, vient de réussir au delà de toute prévision. Le public y a afflué de tous les points du pays. On y a principalement remarqué les œuvres de peinture sur verre qui s'y trouvent en grand nombre et qui sont très remarquables. C'est à Brême, on le sait, que s'étaient établis les importants ateliers de peinture sur verre de M. Henri Brandt. Outre les œuvres de cette maison qui ont été particulièrement admirées à l'Exposition, on a remarqué les fenêtres de M. H. Engelbrecht. L'une d'elles, verrière de plafond, est de verre antique, appelé verre de cathédrale; elle mesure 2 mètres de hauteur sur 2 mètres de largeur. La composition est fort gracieuse : fleurs et feuillages, oiseaux et papillons, ainsi que d'autres accessoires, y sont entremêlés avec beaucoup de goût. En Allemagne aussi on montre à présent de notables tendances à adopter dans l'art des vitraux les fantaisies japonaises.

L'Art des enseignes. — On vient d'exposer au musée royal d'industrie de Leipzig quatre écus peints par Kaffsack, qui sont destinés à servir d'enseignes décoratives à une colossale brasserie de Cologne. Le premier de ces écus est consacré à la glorification de la science bachique; le second représente des scènes du carnaval de Cologne; l'Association chorale de la ville forme le sujet du troisième; le dernier est une réclame de la fameuse eau de Cologne. « Tous les quatre, dit le *Maler Zeitung* de Leipzig, ont de l'originalité et de la grâce. On y reconnaît l'humeur saine de nos ancêtres, une joie de vivre et une naïveté que l'on cherche vainement dans nos productions actuelles. L'exécution en bois mérite aussi une mention honorable. »

L'Orfèvrerie dans le marasme. — La Société des orfèvres réunis de Fürth et de Schwabach vient de prendre à l'unanimité la résolution d'abandonner, jusqu'à nouvel ordre, la production de son industrie, déclarant que si elle ne parvient pas à obtenir dans cette fabrication des prix plus élevés, il lui sera impossible de continuer le commerce.

Un Peintre verrier. — On nous écrit de Leipzig que le docteur Henri Oidtmann, maire de la ville de Linnich et propriétaire d'importantes fabriques de peinture sur verre, est mort le 3 septembre dernier à l'âge de cinquante-sept ans. C'était un promoteur éclairé de la peinture sur verre, le créateur d'un nombre infini de verrières qui décorent les églises et les palais d'Allemagne. C'est à ses écrits autant qu'à ses exemples que l'on doit le développement qu'a pris en ces dernières années l'art du verrier dans son pays. Il avait la spécialité des fenêtres pour constructions privées et publiques, et ses établis-

AIGUIÈRE EN ARGENT DORÉ, CISELÉ ET REPOUSSÉ

TRAVAIL ALLEMAND (XVIe SIÈCLE)

COLLECTION DE Mme LA COMTESSE D'ASPREMONT-LYNDEN, A HALTINNE (BELGIQUE)

sements si prospères de Linnich, de Berlin et de Bruxelles donnent la mesure de ses efforts pour les progrès de l'exécution et pour le goût artistique. Son livre intitulé : *Histoire de la peinture sur verre* (die Glass Malerei Geschichte) renferme des descriptions précieuses pour les connaisseurs. Sa mort laisse désormais à ses fils la direction des établissements qu'il avait fondés.

Des bas-reliefs de Rauch. — En démolissant une vieille maison de Berlin, on a trouvé quatre beaux bas-reliefs attribués à Raüch. Ils ont 1 mètre de largeur sur 75 centimètres de hauteur, et représentent des scènes de la vie de Frédéric le Grand. Ces bas-reliefs sont en cuivre et sont des copies quatre fois agrandies d'une série de bas-reliefs de Raüch appartenant au souverain; mais ils ont été exécutés par Raüch lui-même avec l'autorisation de Frédéric le Grand, qui en fit cadeau à son favori Knobelsdorf.

ANGLETERRE

Le Concours national du South Kensington. — Les objets les plus remarquables du concours national qui a eu lieu entre les écoles de science, celles d'art et celles d'art industriel ont été exposés pendant un jour seulement au South Kensington Museum. La plupart des critiques anglais s'accordent à déplorer que si peu de progrès aient été accomplis, depuis un an, dans les industries d'art du Royaume-Uni. Ils constatent que, dans le domaine des beaux-arts, la marche en avant est, au contraire, fort sensible. Les peintres réussissent de mieux en mieux les études d'après nature. Un jeune sculpteur, M. David Mac Gill, reçoit les plus chauds éloges, et l'on admire le talent de MM. Robert Bryden et Harold Speed, en modelage. Mais, en somme, le South Kensington n'a pas été institué pour former des peintres et des sculpteurs. Si l'on y a dépensé des millions, c'est pour qu'il devînt une école unique de décorateurs capables de relever l'industrie anglaise, dans toutes les branches où le goût artistique doit dominer. De l'aveu de tous, ce but n'a pas été atteint. Le petit nombre des objets exposés a lieu de surprendre, si l'on considère que 135 651 ouvrages ont été envoyés au concours. Les visiteurs ont pu voir des tissus, étoffes imprimées, tapis, dentelles, papiers peints, tuiles émaillées, livres ornés, panneaux, vitraux, mosaïques, poteries, études d'ornement et métaux ouvrés. Mais ils ont paru regretter l'absence de bois sculptés et de meubles, genre auquel un goût artistique donne aisément de la grâce et du caractère. Un critique déclare que la plupart des dessins décoratifs qui ont été primés manquent de tendance originale. On peut craindre que leurs jeunes auteurs n'arrivent jamais à créer de ces modèles d'une élégance bien franche, qui, seuls, permettraient à l'industrie anglaise de rivaliser avec celle des autres pays. Évidemment, les mieux doués parmi les élèves de ces écoles spéciales se laissent entraîner vers ce qu'on appelle encore le grand art.

AUTRICHE

La Bourse aux blés de Vienne. — Cet édifice, élevé dans le nouveau Vienne, par l'éminent architecte Charles Konig, est maintenant terminé. Il a été livré au public le 23 août. Sa façade est surmontée d'un magnifique groupe modelé par Théodore Friedl et représentant *Cybèle et son attelage de lions*. Malheureusement on ne pourra bien jouir de cette imposante façade qu'à la condition de démolir les maisons qui sont vis-à-vis et qui en obstruent la vue. Huit colonnes supportent un balcon massif et du style baroque de l'ensemble ressort pourtant l'idée générale de l'architecte de s'inspirer du caractère attique de la renaissance romaine. L'ornementation de l'édifice symbolise fort bien sa

destination. Les Hermès entre les fenêtres du premier étage, modelés par Frield, portent les emblèmes des récoltes et des cornes d'abondance. Au deuxième étage, ce sont des couronnes de fruits et de blé, variées par divers attributs de l'agriculture, tels que la charrue, la faucille et le vieux moulin romain. Le même goût a procédé à la décoration intérieure de l'escalier et des salles, due à M. Heilterer. L'harmonie des couleurs est grand, les parois étant blanches, les colonnes légèrement rosées et le plafond brun clair. Dans les nefs de côté, la décoration du plafond imite l'ancienne ornementation grecque en terre cuite, couleur saumon.

La Salle des Orfèvres, au musée d'art historique de Vienne, va recevoir prochainement un grand plafond sur toile qu'achève le professeur Jules Berger. Il représente les principaux Mécènes de la famille des Habsbourg, au milieu des artistes et des savants.

L'Exposition de Styrie. — L'empereur François-Joseph a inauguré l'exposition nationale de Styrie à Gratz, le 4 août dernier. On a profité de cette solennité pour poser les fondations du nouveau Musée national de Styrie, qui était depuis longtemps en projet.

RUSSIE

Une Société russe-japonaise. — On nous annonce de Saint-Pétersbourg qu'il vient de se fonder dans cette ville une société commerciale « russe-japonaise ». Elle aura des succursales à Tokio, Kioto, Osan, Nagasaki, Yokohama, Ragod et Koleo. A sa tête sont les plus sérieux capitalistes de Saint-Pétersbourg et de Moscou.

Le rédacteur en chef-gérant : Victor Champier.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

PLATEAU D'AIGUIÈRE EN ARGENT DORÉ, CISELÉ ET REPOUSSÉ

TRAVAIL ALLEMAND (XVIe SIÈCLE)

COLLECTION DE Mme LA COMTESSE D'ASPREMONT-LYNDEN, A HALTINNE (BELGIQUE)

M. Antonin Proust, Président de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, nous transmet la lettre suivante que nous insérons avec d'autant plus d'empressement qu'elle est relative à un projet qui, nos lecteurs le savent, est depuis longtemps préconisé par la Revue des Arts décoratifs. *En le prenant sous son patronage, en lui donnant par son initiative un caractère pour ainsi dire officieux, M. Gagneau, Président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze, déterminera, nous n'en doutons pas, son rapide succès, si désirable à tant de points de vue.*

LETTRE DU PRÉSIDENT DE LA CHAMBRE SYNDICALE DES FABRICANTS DE BRONZE
A MONSIEUR LE PRÉSIDENT DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Monsieur le Président,

Nous venons appeler votre attention sur des faits maintes fois signalés, et vous soumettre une proposition de nature, peut-être, à porter remède à la situation dans laquelle nous nous débattons.

Nous sommes en proie à la maladie de la copie; après avoir épuisé les richesses du Garde-Meuble et des palais nationaux, et par des exécutions grossières, prostitué ces chefs-d'œuvre, la manie de la reproduction s'étend jusqu'au goût douteux de l'époque de l'Empire.

Il semble donc que notre génie national est complètement épuisé, et que nous sommes

incapables d'effort et de création. Or, l'an dernier, les merveilles de l'Exposition ont démontré les infinies ressources de l'esprit français dans l'art de la décoration.

Deux choses contribueront à réveiller nos industries d'art : honorer les artistes qui s'adonnent à ce genre de l'art, et éveiller chez l'amateur le goût du nouveau.

Il est incontestable que les artistes, qui apportent aux fabricants l'appui de leur talent, ne jouissent pas dans la société moderne de la considération, de l'estime qui leur sont dues.

Leur nom est à peine connu des amateurs et des fabricants, et tout à fait ignoré du grand public.

Dans les expositions universelles, le fabricant recueille les honneurs et des médailles, l'artiste reste derrière la toile, et cela malgré le bon vouloir du fabricant, qui ne demanderait pas mieux de le signaler, et cependant, ces expositions industrielles sont les seules ou les œuvres de ces artistes puissent figurer.

Aussi se fatiguent-ils de cette sorte de travail occulte, et ceux qui se sentent doués de qualités et d'énergie s'empressent de chercher leur voie dans l'art de la statuaire, où leur nom peut briller sans craindre l'absorbante collaboration du fabricant.

De là, rareté relative des véritables artistes industriels, malgré le nombre des artistes pouvant illustrer cette voie; de là, production limitée d'œuvres saillantes pouvant tenter et séduire le grand seigneur, le financier éclairé, et le client riche, en un mot. De là, la plus-value excessive des œuvres anciennes ou leurs innombrables copies, destinées souvent, hélas! à tromper un amateur peu éclairé.

Or, ces deux conditions essentielles, selon moi, honorer l'artiste, tenter l'amateur, peuvent se réaliser dans des conditions relativement faciles.

Nous sommes tous d'accord sur ce point qu'il ne saurait y avoir de classification dans l'art. C'est la théorie même de l'honorable Président de l'Union centrale des Arts décoratifs, et cela, du reste, semble acquis pour les œuvres d'art industriel des temps passés.

J'en trouve, du reste, des exemples frappants dans le plus beau et le plus complet musée du monde, au Louvre.

Qu'est la galerie d'Apollon, sinon la merveilleuse exposition d'œuvres de l'art industriel? La grille majestueuse qui en ferme l'entrée, les crédences de Boule, les émaux de Limoges, les pièces d'orfèvrerie, les bronzes, les armes, mais toutes ces merveilles sont sorties des mains d'artistes industriels. Et qui donc voudrait les chasser du vrai temple de l'art où ils occupent une place digne d'eux?

Depuis la disparition de nos palais nationaux, on a mis dans la galerie des dessins du Louvre, des dressoirs, des commodes, des bureaux, des pendules, qui ornaient ces palais. Qui donc se plaint de voir ces belles productions?

Pour moi, la maîtresse œuvre de Caffieri et Reissener me donne une sensation aussi profonde que la vue d'un beau tableau, d'une belle statue, et c'est cette sensation-là qui est la marque de l'art.

Et le musée Sauvageot, est-ce de l'art industriel?

Eh bien, ce que nous pouvons voir tous les jours au Louvre, je demande à le voir tous les ans, au mois de mai, au Salon des Artistes.

Je rêve une salle spéciale dont les murs seront ornés de panneaux de tapisserie ou de cartons décoratifs, où seront disposés des meubles qui porteront des pièces de bronze, d'orfèvrerie, de faïence, de verre. On accepterait, pour tous les arts de la décoration, les modèles des objets, à la condition que ces projets seront entièrement achevés et décorés tels que l'artiste les rêve terminés.

Tous ces modèles seraient exposés sous le nom seul de l'artiste créateur.

Si le modèle est exécuté, le nom seul de l'artiste sera en vedette, avec cette mention : « exécuté par tel fabricant ».

L'artiste industriel jouirait, en un mot, de tous les avantages de l'artiste peintre et sculpteur, et aurait sa carte d'exposant au même titre.

L'État achète, tous les ans, des tableaux et des statues; pourquoi n'encouragerait-il pas dans les mêmes proportions les autres branches de l'art, et quel encouragement ce serait de faire exécuter, aux frais du budget des arts, telle ou telle pièce remarquable!

Les rois commandaient à Boule, à Germain, à Gouthières, les cadeaux destinés aux cours souveraines, et ces chefs-d'œuvre existent encore à Madrid, à Lisbonne, à Saint-Pétersbourg.

Mais nous avons encore des palais habités par le Président de la République, les Ministres, nos ambassadeurs à l'étranger, et il y aurait, là, place pour les pièces d'art jugées dignes d'être exécutées.

Enfin, nous espérons que la clientèle riche, lassée de la répétition des mêmes modèles, se laissera tenter par la possession d'une œuvre d'art industriel achetée en toute propriété.

On arriverait ainsi à exciter les artistes en les honorant et en les encourageant.

On fait beaucoup d'écoles d'art industriel, et le nombre est grand chez nous de jeunes gens ayant l'aptitude artistique.

Ce qu'il faut, c'est les retenir dans cette voie de la décoration où nous sommes encore sans rivaux.

Il faut empêcher le découragement, l'abandon de la carrière, ou l'émigration de nos artistes à l'étranger où ils sont recherchés et choyés.

Nos industries d'art sont sans rivales sérieuses à l'étranger; tous nos modèles sont imités : il n'y a donc pas mieux.

Or, un bon modèle fait vivre un nombre incalculable d'ouvriers, et l'artiste qui l'a créé ne serait pas estimé comme il le mérite! Il y a là une injustice qui doit être réparée.

Certes, tous les modèles qui seront présentés ne seront pas des œuvres parfaites, mais nous demandons un jury d'admission composé d'artistes, d'architectes, d'amateurs; mais les 2500 tableaux du Salon annuel ne sont pas des chefs-d'œuvre, et on ne peut nier, cependant, que les expositions annuelles n'aient beaucoup contribué à maintenir le prestige de l'École française en peinture et en sculpture.

Comme mesure transitoire, il serait à désirer que, pendant la première année, on puisse admettre des œuvres faites dans les trois dernières années et ayant figuré à l'Exposition de 1889; mais l'année suivante on n'admettrait que des œuvres absolument nouvelles.

Cette année, au Salon du Champ de Mars, une grande salle était seulement ornée de panneaux décoratifs, et du plafond de M. Besnard exposé d'une façon rationnelle, au plafond et non pas accroché au mur.

Eh bien, c'est dans une salle semblablement disposée que je demande l'admission d'œuvres diverses, meubles, bronzes, céramique, etc.

Mais pour donner l'élan à cette admission parmi les expositions annuelles des œuvres du mobilier, il faut que les artistes dont la réputation est faite ne craignent pas de s'affirmer en artistes industriels; pour citer un nom qui fera comprendre mon idée, je voudrais, par exemple, que M. Sédille, qui a composé, pour l'Exposition de 1889, des meubles, une grande pièce d'orfèvrerie, etc. — œuvres si remarquées — apporte ces mêmes objets l'an prochain sous son propre nom, marquant ainsi l'estime qu'il attache à ces compositions qui lui ont, certes, demandé autant de travail et de recherches que telle autre de ses œuvres.

Les premières années seront les plus difficiles, mais une fois l'idée admise, j'ai la conviction que cette juste satisfaction donnée à nos artistes industriels, que quelques encourage-

ments, commandes données à propos, feraient, du Salon que je demande, une des grandes attractions du Salon annuel, et détermineraient un sérieux effort, profitable à la fois aux artistes, aux industriels, au pays en un mot.

Confiant, monsieur le Président, en l'ardeur que vous avez toujours apportée à la défense des intérêts artistiques, je vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments respectueux.

G. Gagneau,
Président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze.

Les idées exprimées avec tant de netteté dans la lettre que l'on vient de lire trouveront certainement de l'écho parmi les artistes auxquels M. Gagneau fait appel. Nous espérons avoir d'ici peu à enregistrer des adhésions qui consacreront la réussite définitive et à bref délai du projet en question. Il faut que, dès l'année prochaine, au Salon de la Société internationale des artistes, la fusion soit faite entre ce qu'on n'ose plus appeler les beaux-arts et les arts appliqués. Il faut que la production artistique tout entière, sans étiquette ridiculement restrictive, soit représentée au Champ de Mars.

Mais M. Gagneau ne se borne pas, dans sa lettre, à traiter la question du Salon des arts décoratifs. Il fait allusion à la participation de l'État dans la protection à accorder aux artistes industriels et au persistant oubli de celui-ci pour les personnalités les plus distinguées de cet ordre dans la distribution de ses faveurs. Pourquoi tout aux peintres, aux sculpteurs, et rien aux artistes de l'industrie? Il y a dans l'administration de la rue de Valois un bureau des travaux d'art : on y connaît tous les noms des privilégiés du pinceau ou de l'ébauchoir à qui peuvent échoir des commandes; mais on pratique la plus complète ignorance des artistes capables d'exécuter des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, d'ébénisterie, de dentelles, de céramique, ou de verrerie.

Une pareille inégalité est choquante, absurde : l'heure a sonné de la faire cesser. Rien n'est plus simple, en attendant que les pouvoirs publics veuillent bien se décider à opérer dans l'administration des beaux-arts les remaniements fondamentaux qui s'imposent pour mettre ses rouages en harmonie avec les besoins nouveaux d'une démocratie comme la nôtre. Il suffirait, pour le quart d'heure, de faire un prélèvement sur la somme accordée annuellement aux achats de tableaux et de statues pour en consacrer une partie à l'acquisition des œuvres d'art décoratif. C'est un service qui ne serait pas d'une organisation compliquée. Un inspecteur des beaux-arts y suffirait si l'on voulait bien le choisir avec soin, en lui demandant des garanties sérieuses de compétence et de zèle. Cette initiative, qui la prendra? La Direction actuelle des beaux-arts s'honorerait par cette petite innovation et personne, j'imagine, ne trouverait qu'elle soit intempestive ou trop audacieuse.

V. Ch.

MODELES DE LAMPES EN BRONZE, SCULPTURE DE M. F. LEVILLAIN

EXÉCUTÉES PAR M. GAGNEAU

LES BISCUITS DE PORCELAINE

(2e article.) [1]

CHAPITRE II

La Manufacture de Sèvres

(1768-1793).

L'histoire de la seconde époque est à la fois plus aisée et plus difficile à reconstituer. Plus aisée parce que les documents deviennent plus abondants; plus difficile parce que, se subdivisant elle-même en deux périodes bien distinctes, de 1760 à 1780 et de 1780 jusqu'à la Révolution, il est très scabreux de partager les œuvres selon ces périodes, d'autant plus que les 149 modèles de 1760 à 1780 n'existent plus en totalité à la manufacture de Sèvres.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, p. 65.

Tout d'abord, les bonnes traditions se continuèrent : les œuvres en biscuit de la manufacture furent d'une composition artistique vraiment irréprochable. Mais bientôt succéda à ce goût épuré un penchant exagéré pour l'antique et une passion tout aussi regrettable pour la nature.

A l'intègre Boileau, qui mourut en 1773, succéda d'abord Parent, qui ne se contenta pas de fort mal gérer les intérêts de la fabrique; il détourna des fonds et fut mis en prison en 1778. Sous sa courte administration, on exécuta des modèles de toute dimension sans se préoccuper des frais et selon son plaisir, ce qui lui valut de justes reproches de la part de l'honnête et avisé Bachelier.

Regnier lui succéda en 1778 et, sous son administration intelligente, la manufacture de Sèvres atteignit l'apogée de sa gloire.

A partir de 1777, la sculpture ne se fit presque plus qu'en pâte dure; cependant on rencontre des exécutions en pâte tendre jusqu'à l'avènement de Brongniart. Sur les sculpteurs de cette époque, nous possédons d'assez abondants renseignements, grâce à une notice manuscrite que Riocreux a laissée aux archives de la manufacture.

En 1767, nous voyons figurer Leclerre parmi les sculpteurs employés; Boizot paraît être entré également à Sèvres dans cette même année; en 1769, Gillet et Tristan; en 1771, Rameau. Mais c'est surtout à partir de 1773 que les listes deviennent plus complètes.

Personnel des sculpteurs de 1773 à 1779.

1773.	1774.
Bourdois.	*Bourdois.*
Chabry père.	Chanou aîné.
— fils.	— fils aîné.
Calaix.	— fils jeune.
Chanou aîné.	— Oreste.
— fils aîné.	Chabry père.
— fils jeune.	— fils.
Chaponet.	Chicot.
Chicot.	Chaponet.
Furet.	Calaix.
Gomont.	Desprez aîné.
Levaux.	— jeune.
Mathias.	— cadet.
Mignian.	Dupont.
Perottin.	Furet.
Ploque.	Gomont.
Philippine.	Hein.
	Levaux.
Bourgon.	Mathias.
Bonnax.	Mignan.
Brachard (père).	Philippine.
Censier.	Ploque.
Liance.	Schaler.
Roger.	Schneider.
Tristan jeune.	
Ces derniers étaient employés alternativement soit au réparage des pièces d'usage, soit *à la sculpture*.	

1775.

Chanou aîné.
— fils aîné.
— fils jeune.
— Oreste.
Chabry père.
— fils.
Chauler.
Desprez.
Furet.
Gomond.
Levaux.
Le Riche.
Mathias.
Perottin.
Plocque.

1776.

Baslé.
Chanou fils aîné.
— — jeune.
— Oreste.
Chauler aîné.
— jeune.
Chaponet.
Chabry père.
— fils.
Desprez.
Furet.
Gomond.
Levaux.
Le Riche.
Mathias.
Perottin.
Plocque.
Dupont.

1777.

Baslé.
Chanou fils aîné.
— — jeune.
— Oreste.
Chauler aîné.
— jeune.
Chaponet.
Chabry père.
— fils.
(Passe à la *peinture en janvier 1777.*)
Desprez.
Furet.
Levaux.

1778.

Baslé.
Chanou fils aîné.
Chanou fils jeune.
— Oreste.
Chauler aîné.
— jeune.
Chaponet.
Chabry père.
Desprez.
Furet.
Levaux.
Le Riche.
Liance.
Mathias.
Perottin.
Plocque.
Beslé.
Brachard.
Bougon (Martin).

1778.

Chanou Frédéric.
Chaponet.
Desprez.
Daperaix.
Furet.
Humbert.
Levaux.
Le Riche.
Liance.
Mathias.
Paria.
Perottin.
Plocque.
Roger.
Tristan aîné.
— fils.

1779.

Beslé.
Chanou fils jeune.
— Frédéric, élève.

Chauler aîné.	Levaux.
— jeune.	*Le Riche.*
Chaponet.	Liance.
Chabry.	Mathias.
Desprez.	Perottin.
Furet.	Plocque.

Pajou, qui se révéla par son magnifique groupe : la *Naissance du Dauphin*, ne figure parmi les sculpteurs de Sèvres qu'à partir de 1781.

La renommée de la manufacture s'accrut encore par les charmants modèles fournis par Clodion et par les œuvres correctes de Pigalle et de Houdon.

Boizot avait remplacé Falconet comme chef des ateliers de sculpture; Le Riche, qui lui avait succédé en 1785, conserva ses fonctions jusqu'en 1788. Avant cette époque, il figure sur la liste comme acheveur de pâte. En 1776, Bachelier reprit la haute direction de ces ateliers et son heureuse influence se fit sentir jusqu'à l'avènement de la Révolution.

Duru, élève de Falconet, entré à Sèvres en 1757, resta encore pendant six ans attaché à la manufacture, et sa retraite coïncide, à une année près, avec la découverte de la pâte dure. Il était réservé au vieux roi Louis XV de saluer les premiers échantillons de cette fabrication qui, au point de vue de l'industrie et de l'usage domestique, l'emporte certainement sur la pâte tendre, bien que cette dernière fût cent fois plus artistique. A partir de ce moment, Sèvres n'eut plus rien à envier à Meissen et bientôt sa porcelaine fut la première de l'Europe.

Les produits de la manufacture attirèrent autant l'admiration que la jalousie des nations étrangères. Nous trouvons dans les archives, dans un mémoire daté de 1776, que les Anglais avaient interdit l'importation des produits de Sèvres dans le Royaume-Uni. En conséquence, milord Hardington laissa le service qu'il avait commandé et qui était achevé. Milord d'Egremont laissa au sieur Say celui qu'il devait lui livrer, et milord Leicester laissa au sieur Poirier un service complet. Milady Clermont rendit la figure de l'*Amour* de Falconet, payé par elle vingt-cinq louis, qu'elle n'avait acheté sans doute à Versailles que pour faire sa cour.

Nous trouvons dans la correspondance de Hettlinger, attaché dès l'année 1784 à la manufacture, des détails curieux sur l'intérêt que Louis XVI portait à ces expositions [1].

Chaque année, des biscuits figurent aux expositions au château de Versailles et au Louvre et rencontrent un grand nombre d'amateurs dans le public.

Si les œuvres en biscuit de cette époque ne laissent rien à désirer comme matière et comme exécution, elles souffrent cependant des fluctuations du goût. Les œuvres charmantes et bien françaises qui marquent le règne de Louis XV, inspirées par Boucher, deviennent démodées et les admirateurs des Bouchardon [2], des Pigalle [3] et des Salis triomphent.

1. Le baron Davillier raconte l'anecdote suivante dans son ouvrage se rapportant à l'exposition faite à Versailles en 1786. Une dame mit dans sa poche un objet tandis que le commis tournait la tête; celui-ci, la soupçonnant, lui dit : « Je dois vous rendre trois livres sur le louis que vous allez me remettre. » La dame, toute honteuse, s'empressa de s'exécuter.

2. Bouchardon (Edme), sculpteur, né en 1698, à Chaumont-en-Bassigny, mort en 1762, travailla à Paris sous Coustou le jeune, remporta le grand prix, fut envoyé comme pensionnaire à Rome, et après son retour à Paris, fut nommé sculpteur du roi en 1732, membre de l'Académie en 1744 et professeur en 1745. Ses principaux ouvrages sont les bustes de Clément XII, les cardinaux de Rohan et de Polignac, à Rome; les figures du Christ, de la Vierge et des six Apôtres, à Saint-Sulpice; la fontaine de la rue de Grenelle, à Paris. Il avait commencé la statue équestre de Louis XV, mais il mourut avant d'avoir terminé cette œuvre qui fut détruite par le peuple en 1792. Il a aussi exécuté plusieurs sujets pour les bassins de Versailles. Ses œuvres sont éminemment correctes et froides.

3. Pigalle (J.-B.), célèbre sculpteur, né à Paris en 1714, mort en 1785, était fils d'un entrepreneur menuisier. Quoiqu'il n'eût pas obtenu de succès dans les concours, il alla pourtant passer trois ans à Rome,

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe SIÈCLE)

PYGMALION

GROUPE EN BISCUIT TENDRE DE SÈVRES PAR DURU (1765)

(COLLECTION UJFALVY-BOURDON)

L'antique se mêla bientôt à la lutte et l'allégorie jusqu'alors galante devient philosophique ; l'Amitié tend la main à l'Amour. La mythologie amoureuse est remplacée par l'histoire avec son cortège solennel; à une grâce toute primesautière, succède une exécution habile, une pratique savante; Clodion et Pajou ne trouvent plus d'émules et Boizot[1], jusqu'alors

Groupe dit de la *Fée Urgèle* en biscuit tendre de Sèvres, signé L. B. (Leriche). (Collection Ujfalvy-Bourdon.)

souvent si bien inspiré, fléchit lui-même sous l'amoindrissement du goût; le naturalisme, mal interprété, s'allie souvent à des compositions grotesques; nous voyons apparaître des

où il se livra à des études assidues. Après avoir vécu longtemps dans la gêne, il finit par obtenir la faveur de Mme de Pompadour, ce qui lui procura la fortune et la gloire. Il entra en 1741 à l'Académie des beaux-arts et mourut chancelier de cette compagnie. Sa Vénus, son Mercure, son groupe de l'Amour et de l'Amitié, son Tombeau du maréchal de Saxe dans l'église de Saint-Thomas, à Strasbourg, sont des chefs-d'œuvre. Sa statue de Voltaire (à la bibliothèque de l'Institut) est célèbre par sa nudité.

1. Boizot, sculpteur, né à Paris en 1748, mort en 1809, professeur à l'École des beaux-arts, membre de l'Institut, a exécuté, entre autres ouvrages, une statue en pied de Louis XV, à Brest; le baptême de Jésus à Saint-Sulpice; Racine à l'Institut, la Victoire qui surmonte la colonne du Châtelet à Paris et plusieurs des bas-reliefs de la colonne de la place Vendôme.

Jeannot, des Eustache Pointu, des Jérôme et des capitaine Laroche; puis viennent les savetiers, les gagne-petit, les marchands de mort aux rats, les taupiers. « La fantaisie s'encanaille [1]. »

Vers 1789, l'art s'amoindrit de plus en plus, pour sombrer trois ans plus tard dans la tourmente révolutionnaire.

Cette époque mérite d'être examinée en détail. Vers 1721, Charles-François Hannong, digne représentant de la grande famille des potiers de ce nom, tente les premiers essais de porcelaine dure en France. Son fils, Paul-Antoine, offrit à Boileau de lui vendre le secret de la fabrication; un traité fut conclu le 1er septembre 1753 avec la manufacture de Sèvres, mais n'ayant pu aboutir, Hannong fut obligé en 1754 de détruire ses fours et de se réfugier à Frankenthal, dans le Palatinat. Son fils aîné, Joseph-Adam, reprit la fabrication de la porcelaine jusqu'à la mort de son protecteur le prince de Rohan.

Toute cette porcelaine de Strasbourg avait-elle le droit de se dire française? se demande Jacquemart. On en pourrait douter puisqu'elle était faite avec des matériaux étrangers au sol; telle fut même la cause de la rupture entre les Hannong et Sèvres.

Le véritable inventeur de la pâte dure en France fut le comte de Brancas-Lauraguais qui, trouvant un kaolin véritable dans les environs d'Alençon, fabriqua des œuvres qui, malgré l'imperfection de la matière, présentent un grand intérêt.

Le gentilhomme céramiste eut à son service d'habiles sculpteurs, car de fort jolis groupes paraissent être sortis de ses ateliers; les médaillons et bas-reliefs sont très fins.

Brancas-Lauraguais signait en creux L. B [2].

Le musée de Sèvres possède deux échantillons en biscuit de cette curieuse fabrication : un médaillon d'Alexandre et un autre représentant le comte de Caylus.

Nous trouvons inscrit au catalogue, sous le numéro 5179 : « Buste d'Alexandre, médaillon en biscuit lustré. Spécimen d'essai de porcelaine façon de Chine, fait en 1759 par le comte Brancas-Lauraguais dont il porte le monogramme. »

L. B.

Haut., 0 m. 13; larg., 0 m. 11.

Au verso, en creux, la marque ci-dessus, et sur une étiquette très ancienne, la note suivante : monogramme de Brancas-Lauraguais :

5179

Porcelaine façon de Chine de M. de Lauraguais, faite chez lui en 1759, donnée par M. Ch. de Villy, février 1850.

Sur le second médaillon se trouve le portrait du comte de Caylus avec l'inscription orthographiée Kelus, signé : J. NINI. Ce médaillon est inscrit au catalogue du musée sous le numéro 6007 :

Médaillon camée du comte de Caylus modelé par Nini, portant la date de 1768; diamètre, 0 m. 13.

Sur le verso, le monogramme de Brancas-Lauraguais.

Ces deux médaillons sont d'une exécution assez fine, mais la pâte est d'une couleur bise, comme qui dirait enfumée. Enfin, en 1768, Sèvres entra dans la lice et, à partir de cette

1. Henri Havard et Marius Vachon, *ibidem.*

2. Malheureusement, il ne nous a pas été donné de voir un groupe authentique de cette fabrication, car il ne faudrait pas confondre la signature *L. B.* des pâtes tendres de Sèvres avec l'L. B. du comte Brancas-Lauraguais.

époque jusqu'à l'arrivée de l'iconoclaste de la pâte tendre, le grand Brongniart, la manufacture fabriqua des biscuits des deux pâtes [1].

L'usage d'offrir du Sèvres comme cadeau diplomatique avait commencé en 1757, année où l'on offrit pour la première fois de cette porcelaine à M. le comte de Moltke. L'année suivante, on envoya un pot à oil à un des grands officiers du roi de Danemark et, en 1766, on fit présent au comte de Stahrenberg, ambassadeur de Vienne, d'un service de porcelaine de Sèvres de 32 500 livres.

En 1773, le roi Louis XV fait envoyer un service en porcelaine de Sèvres à la reine de Naples. Parent écrit au sujet de ce service :

A Sèvres, le 4e X 1773.

« J'ai l'honneur, Monsieur, de vous donner avis que, conformément à ce que je vous ai annoncé dans ma dernière, j'ay envoyé ce matin au sieur Delorme pour en suivre les ordres de Mgr le Duc d'Aiguillon, le petit mais superbe service de porcelaine pour la Reyne de Naples et la sculpture pour l'accompagner. J'en joins ici le compte montant suivant le devis à 12 424 livres, y compris les 48 livres d'étrennes qu'on est en usage d'accorder aux porteurs de la manufacture : j'ai pensé, Monsieur, qu'il était à propos de joindre au compte de cet envoy un mémoire de la sculpture pour servir de règle à l'officier qui les arrangera sur les dormants et j'ai lieu d'espérer que cette petite attention ajoutera quelque chose au mérite de ce beau présent.

« J'ai l'honneur d'être, avec un sincère et très parfait attachement, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

« Parent. »

Ci-joint l'état des porcelaines livrées à Mgr le duc d'Aiguillon, ministre des Affaires étrangères, par la Manufacture de porcelaines du Roy le 4 octobre 1773. Savoir : (*Destiné pour la reine de Naples à l'occasion du baptême de la princesse sa fille, dont le roi est parrain*).

Nous ne reproduisons pas ici, bien entendu, le relevé de toutes les pièces de ce service avec ses assiettes, ses salières, ses plats de toutes grandeurs, ses seaux à bouteilles, à liqueurs ou à glace; mais nous transcrivons seulement les sculptures en biscuit qui en formaient le magnifique complément et constituaient ce que nous appelons le « surtout. »

Sculpture en biscuit.	livres	livres
2 groupes de Vestales	240	480
2 groupes Bacchus et les Grâces	240	480
1 groupe, le milieu de la *Conversation espagnole*		360
2 groupes, les côtés de la *Conversation*	144	288
2 groupes de Boucher, le Flûteur et la Mangeuse de raisins	144	288
2 groupes de Gourmands	42	84
4 figures accessoires à la *Conversation espagnole* dite mandoline, joueurs d'instruments	48	192
8 Enfants, Boucher	36	288
8 Divinités	36	288
8 Enfants, Falconet, première grandeur	30	240
		48

1. D'après Riocreux, les figurines en pâte tendre deviennent très rares à partir de 1777.

Sous le règne de Louis XVI, on offrit, en 1774, un buste de la reine Marie-Antoinette à la reine de Hongrie (480 livres). En 1777, à l'empereur d'Autriche qui voyage en France

Le Marchand de coco, en biscuit tendre de Sèvres, signé S en creux. (Collection Ujfalvy-Bourdon.)

sous le nom de comte de Falkenstein, on donne de nombreuses pièces de Sèvres, ainsi qu'à la princesse des Asturies et, en 1778, à la grande-duchesse de Toscane.

La princesse des Asturies, à laquelle le roi avait l'habitude d'envoyer chaque année quelques pièces de porcelaine de Sèvres, figure aux Archives de 1776 jusqu'à 1783.

La belle Provençale, en biscuit tendre de Sèvres, signé L. R. (Collection Újfalvy-Bourdon.)

En 1780, Louis XVI offre au duc de Saxe-Teschen un service de table avec surtout en biscuit, au prix de 43464 livres, et un autre à l'archiduc Ferdinand, au prix de 26 748 livres.

On expédie en 1789 des ouvrages en porcelaine de Sèvres au prince Henri de Prusse, et en 1790 à M. de Civry un buste du roi.

Très intéressant est le service offert au comte de Falkenstein, l'empereur Joseph II, frère de Marie-Antoinette, en 1777, service en porcelaine de Sèvres vert et or avec cartouches en fleurs.

En voici le détail d'après les notes que nous avons fait copier au ministère des Affaires étrangères :

N° 1. 24 assiettes à potage; 120 dittes plattes.

N° 2. 2 plats de terrine; 2 dits de pots à oglio, verd et or; — 2 grands plats de terrine, 2 dits de pots à oglio, blanc et or, avec cartouche en fleurs et en espèce de bluet; — 28 pots à jus, 28 tasses à glaces, 24 tasses à caffé et leurs soucoupes, 2 pots à sucre, verd et or; — 2 pots à lait, 2 teyères.

N° 3. 2 terrines, 2 pots à oglio, verd et or; — 2 terrines, 2 pots à oglio blanc et or, avec cartouches en or et epis de bluet.

N° 4. 8 sallières simples, 2 sallières doubles, 4 sallières à trois parties, 4 moutardiers et plateaux, 4 plateaux de pots à jus, 2 saucières et plateaux, 2 saladiers première grandeur, 4 salières deuxième grandeur, 4 beurriers, 16 compotiers à pied pour les tasses à glaces, 4 plateaux à deux pots, 4 saucières de table.

N° 5. 6 seaux à bouteilles, 4 seaux à topettes, 4 seaux à 1/2 bouteilles, 2 seaux ovales, 4 seaux à glaces, 4 seaux crenellés, 12 sceaux à verres, 1 jatte à ponche et son mortier, 2 jattes à rinser, 1 déjeuner verd et or à figures, 1 écuelle et son plateau.

N° 6. 1 vase Goblet, 2 vases du roi Guirlande, 2 vases têtes de Bouc, blanc et or.

Sculptures.

1 groupe le Couronnement de la beauté, 1 dit la Rozière de Salancy, 1 dit la Fête des bonnes gens, 2 dits l'Autel de l'Amour et de l'Hymen.

N° 7. 2 vases Bachelier première grandeur blanc et or, 2 girandolles, Boizot, 2 groupes, la Beauté allumant le flambeau de l'Amour et son pendant, 2 groupes, les Nymphes portant des offrandes, 2 groupes Psiché et Adonis, 2 groupes, l'Amour piqué par une abeille et son pendant, 2 groupes, l'Amour porté par les Grâces et son pendant, 12 pieds d'estaux, 12 pieds, 12 socles.

N° 8. 2 lampes antiques, 32 divinités, 2 verres carolettes, 12 verres à têtes de Bouc, 12 verres à écharpes, 12 verres à oreilles première grandeur, 12 verres à oreilles deuxième grandeur, 12 verres à œufs, 2 vases à oreilles (fleuves) fleurs, chinés, portrait de la Reyne.

A cet envoi est jointe une note des plus curieuses de l'emballeur chargé de ce soin délicat :

NOTE INSTRUCTIVE

de ce qu'il est à propos d'observer pour déballer le service de porcelaine verd et or avec cartouches en fleurs et les vases et sculptures qui en dépendent.

« Pour les caisses n°s 1 à 5.

« Lorsque l'on aura ôté l'emballage extérieur et les premières caisses l'on ôtera les toiles cirées qui couvrent les secondes caisses et on les ouvrira par l'endroit où il est écrit *Dessus*.

« L'on ôtera avec attention la mousse, le foin qu'il y a autour des porcelaines pour les tirer facilement hors des caisses et surtout l'on fera attention de regarder exactement les petites pièces comme les couches de pots à jus et autres de ce genre.

« Pour celles n°s 6 à 8 qui renferment des vazes et sculptures.

« Lorsque l'on aura ouvert les caisses comme dessus, l'on trouvera de petites caisses à compartiments sur lesquelles il est écrit également *Dessus*.

La naissance du Dauphin (1781), modèle du groupe de Pajou, en biscuit, pâte tendre (vendu à la vente San-Donato, 17[illegible] francs).

« L'on ôtera le dessus et l'on abattra *jusqu'en* bas le devant et derrière de chaque petite caisse, ce qui est marqué et se fera aisément parce que ces trois petites caisses sont arrêtées

avec des tourets que l'on détournera aisément comme l'on fait à des étuis de gainerie, afin d'éviter de frapper pour sortir les vazes et sculptures hors des petites caisses.

« Mais particulièrement

« Pour les trois caisses contenant les plus grands grouppes qui sont :

« Le Couronnement de la Beauté,

« La Rosière de Salancy,

« La Fête des bonnes gens,

sur lesquels il est écrit, il y a des arboutants qu'il faut retirer, ce qui est marqué sur le couvercle de chaque petite caisse ainsi que son contenuë. Lorsque l'on aura levé le dessus, abattuë le devant et derrière de chaque caisse et ôté la mousse, l'on voira les arboutants que l'on retirera aisément sans frapper parce qu'ils sont retenuës dans de petites coulisses, ce que l'on peut ôter facilement... ce qu'on fait pour éviter qu'en retournant les ballots, la pesanteur du bas des grouppes ne cause d'avarie aux parties faibles qu'il y a par le haut.

« L'on sortira les grouppes hors des caisses en les prenant à deux mains par *dessous*. L'on coupera toutes les ficelles pour ôter les papiers qui enveloppent, ensuite l'on ôtera l'étouppe qui garnit l'extérieur, l'on coupera encor toutes les ficelles pour ôter les papiers qui couvrent les grouppes.

« Ensuite l'on ôtera très doucement et avec beaucoup d'attention les papiers qui garnissent et comblent les grouppes en commençant par le bas, pour découvrir peu et à peu la sculpture et dans les endroits où l'on ne pourra atteindre.

« L'on prendra de grands cizeaux pinces pour retirer les papiers qui garnissent entre plusieurs figures, dans le fond, ainsy que l'on est obligé de faire pour les garnir : à ce moyen l'on retirera le tout sans aucun risque et aussy propre que l'on l'a vuë, mais ce travail doit se faire très doucement et avec beaucoup d'attention. »

Pour avis donné par Delorme, emballeur à Paris.

Au sujet de la magnifique toilette offerte à la comtesse du Nord, nous apprenons par les archives du Ministère des Affaires étrangères que, le 31 décembre 1781, M. le comte de Vergennes avait conféré sur cet objet avec M. le comte d'Angevilliers, en présence de MM. Regnier et Boizot.

Tout aussi étonnante fut la toilette destinée à la reine Marie-Antoinette. L'original du projet de cette toilette fut présenté au roi le 10 janvier 1782. Le même jour on écrit à M. Regnier que Sa Majesté a bien voulu approuver ce projet, et le lendemain, 11 janvier, l'original est renvoyé au directeur de la manufacture.

Dans ce projet, dont le total s'élève à 46 772 livres, il fallait compter en plus 1000 livres pour les matrices aciers, camées, perles, guirlandes et émaux. Les biscuits figurent dans la nef :

5 enfants pour modèle.	450 livres
Moules et réparages des enfants.	250 —
Rateau et nef en porcelaine de biscuit	600 —
Guirlandes, grives et mascarons	150 —

Le 6 septembre 1783, on fabriqua à Sèvres un service fond bleu céleste peint, avec des groupes de fleurs et fruits dorés en palmes et guirlandes dont le bruni imitait parfaitement la ciselure.

Il était d'une magnificence inouïe si l'on en juge pas la nomenclature qui se trouve au Ministère des Affaires étrangéres. Nous n'en mentionnerons ici que les biscuits :

Groupe du milieu.

La Beauté couronnée par l'Amour	»	600

Groupes de côtés.

Diane aux bains	»	432
La toilette de Vénus	»	432
3 socles pour lesdits groupes à 60	»	180

Groupes des flancs.

L'Offrande à l'Amour	»	288
L'Offrande à l'Ihmen	»	288
L'Hommage à la Beauté	»	480
Le prix de Cithère	»	360
4 socles pour les deux groupes à 48	»	192

Groupes des bouts.

Télémaque	»	600
Achille	»	600
2 socles pour les deux groupes à 96	»	192
Accessoires et ornements :		
4 figures cariatides première grandeur	72	288
4 figures cariatides deuxième grandeur	48	192
8 socles pour les deux figures	6	48
16 divinités différentes et par pendants	24	384
16 socles pour lesdites divinités	4 10	72
4 vases à oreilles deuxième grandeur	18	72
8 — — troisième grandeur	12	96
8 — — quatrième grandeur	9	72
20 dessous pour lesdits vases	3	60
Récapitulation. Service		16 152
Sculpture		5 928
		22 080

En septembre 1787, le ministre des Affaires étrangères offre au comte d'Aranda, ambassadeur d'Espagne, un service avec surtout en sculpture au prix de 48 252 livres.

Nous trouvons aux Archives nationales des notes très intéressantes se rapportant à la même époque.

D'abord, le 23 septembre 1782, il fut défendu aux autres manufactures de faire aucune statue ou figurine en ronde bosse, en pâte de porcelaine de biscuit.

Le 28 août 1783, nous lisons dans un compte rendu au comité des finances : « Il faut faire avec le plus d'ordre et d'économie possible ce qu'on peut imaginer de plus parfait; et si ce n'eût pas été là le but et le caractère dominant de la manufacture de Sèvres, en eût-on fait sortir pour Pétersbourg, dans moins de quatre mois, l'idée du présent le plus magnifique et le plus admiré qui ait peut-être jamais été fait dans ce genre? » C'était un meuble en porcelaine orné de médaillons en biscuit offert à l'Impératrice de Russie.

Plus tard, le 16 mai 1784, nous lisons (Extraits des registres du Conseil d'Etat) :

Article II. — Ladite Manufacture continuera aussi d'avoir conformément auxdits règlements et pourra seule exercer à l'avenir le droit exclusif..... de fabriquer et de vendre des statues, des bustes en rond-bosse ou en médaillons, et en bas-reliefs, des groupes d'hommes, d'animaux et autres sujets faits avec de la pâte de porcelaine en biscuit ou coloriés et généralement tous ouvrages du grand genre destinés à servir d'ornements, etc. [1].

Cet arrêt prouve qu'à cette époque la fabrication des biscuits avait pris la plus grande extension. Nous allons voir dans la suite de cette étude que non seulement les personnalités célèbres eurent leur buste en biscuit de Sèvres, mais que la mode favorisa dès lors la reproduction en cette pâte charmante des scènes galantes, des types de théâtre, etc., que consacraient les fêtes de la cour.

(*A suivre.*) CH.-É. DE UJFALVY.

1. Notes des archives du Ministère des Affaires étrangères.

Médaille de la dauphine Marie-Antoinette d'Autriche, 1769, modèle du biscuit en pâte tendre. (Musée de Sèvres.)

L'ART DANS L'ÉPÉE

A PROPOS D'UNE RÉCENTE ACQUISITION DU MUSÉE DU LOUVRE

Il est difficile à ceux qui vivent dans les choses du passé de juger celles du présent sans être taxés d'injustice. Je tâcherai d'échapper à ce reproche, encore que j'entreprenne de parler d'une des branches de l'industrie où, depuis plus de cent ans, la décadence se soit fait le plus cruellement sentir. Car si l'art de l'armurier en armes blanches a jadis brillé du plus vif éclat, il convient de reconnaître qu'aujourd'hui il ne s'élève guère au-dessus de l'industrie du coutelier, à laquelle il semble emprunter, de jour en jour, ses intentions les moins artistiques.

C'est dans les épées, dans les couteaux de chasse, que cette décadence peut le plus particulièrement s'observer. Si l'on examine, chez les armuriers actuels, les armes de cette catégorie, l'on est effrayé des défauts de construction, du manque d'entente des proportions, de l'absence de caractère artistique, qui ont présidé à leur fabrication. Je n'entends point ici parler des armes réglementaires usitées dans l'armée et qui dépendent d'arrêtés administratifs inflexibles, coupant les ailes à toute conception originale, rendant tous progrès impossibles. L'art ne relève des commissions ministérielles non plus que des dispositions budgétaires ; et il peut toujours se donner cours dans l'industrie privée. Mais ce que nous avons vu

produire par elle depuis la Révolution est véritablement fait pour nous effrayer, et il suffit de considérer dans nos musées toutes les armes d'honneur, depuis les glaives des membres du Directoire jusqu'aux épées des souverains, pour apercevoir la décadence inouïe dans laquelle une branche d'art peut tout à coup tomber.

Les arts décoratifs sont certes moins indépendants que les autres. Condamnés à s'adapter étroitement à des principes déterminés, à habiller des formes arrêtées, ils nécessitent un travail d'esprit d'autant plus ingrat que la peinture et la sculpture les traitent en frères cadets pour ne pas dire en bâtards. Aussi n'est-ce plus aujourd'hui le temps où des artistes comme Donatello, Léonard de Vinci, le Polidore, le Caravage, composaient, exécutaient même des gardes d'épées, ne dédaignant point la technique de l'armurier, ne croyant pas déchoir en se faisant ciseleurs d'armes. Je ne parlerai point de Benvenuto Cellini : les armes qu'il a ciselées sont encore à connaître, et nous n'en sommes plus à lui attribuer les épées qu'un examen attentif nous montre comme appartenant à une époque bien postérieure à sa mort, qui arriva en 1571.

Sans nous attacher aux épées du milieu du XVIe siècle dont les gardes de plus en plus compliquées atteignent la perfection comme travaux d'art et comme défense de la main, en même temps que leurs lames nous montrent une rigidité, une légèreté et une force qui sont faites pour nous étonner, nous examinerons aujourd'hui quelques épées du XVe siècle ou des premières années du XVIe, et nous essayerons d'en faire ressortir un enseignement pratique.

Certes ces glaives et ces épées du musée de Cluny, du musée du Louvre, ne sont point tourmentés de lignes; leurs simples gardes en croix, leurs pommeaux en disque, nous ramènent aux formes les plus primitives, aux origines mêmes de l'épée. Et cependant que d'élégance, de distinction dans le parti pris général. Il semble s'échapper de ces armes souveraines — au moins pour ceux qui aiment les arts — une atmosphère de grandeur et de force qui les enveloppe et nous laisse quelque chose de ces époques où le sentiment artistique s'étendait sur toutes choses et pénétrait les plus fortes œuvres, comme les plus humbles objets, de sa puissance et de sa sincérité.

Ils sont morts, et sans nous laisser leurs noms, les vieux maîtres qui ont construit ces reines des épées. A peine connaissons-nous quelques épées signées, comme ce superbe glaive de parement de l'Armeria de Turin qui sur sa bague inférieure de fusée porte le nom de Donatello. Comme l'a fait remarquer Édouard de Beaumont, qui fut si expert en choses de l'épée, « Donatello ayant fait à Florence une statue de Saint-Georges pour la corporation des armuriers, il n'est pas improbable qu'il ait modelé aussi la monture d'une épée pour quelque prince d'Italie ».

Nous parlerons d'abord d'un glaive qui appartient au musée de Cluny et fait partie de ce lot de belles épées qu'Édouard de Beaumont légua à ce musée par l'intermédiaire de son exécuteur testamentaire, M. Alexandre Dumas fils. Dans deux vitrines montées en deux des baies de la Galerie des armes, ces armes admirables se dressent comme pour défier la main du temps qui a anéanti tant de chefs-d'œuvre et témoigner de la perfection d'un art peut-être à tout jamais disparu.

Ce glaive est une arme de parement italienne; sa date doit être fixée vers 1440. C'était, sans nul doute, une épée de cérémonie et elle a été construite sur une forme un peu lourde exagérant les traditions archaïques des armes du moyen âge. L'ensemble donne une impression de lourdeur due aux proportions générales de la garde et notamment au peu de finesse de la prise.

La garde en simple croix est de bronze. Assez grossièrement fondue, elle a été reprise au ciselet dans un travail d'avivement, d'intailles. Mais le parti pris des arêtes donne une assez mauvaise impression, telle celle que présentent certaines orfèvreries religieuses du moyen

âge. Le massif de la garde est calibré selon la largeur du talon de la lame, de manière à former un écusson large et très bas dont la pointe est fournie par deux échancrures qui s'y rencontrent. Chacun des deux quillons légèrement surbaissés vers la lame se dégage de la plate-forme carrée ou plutôt barlongue de ce massif fournie par le flanc de l'écusson, et forme une verge plate s'élargissant à son extrémité en un modillon à contours flexueux assis à sa base sur une double moulure dont la gorge contient un listel en torsade. Le travail ornemental se compose, sur l'écusson, de petits rinceaux accolés en deux champs séparés par le chanfrein médian où se retrouve le listel engorgé entre deux montants. Les quillons sont décorés en bas-reliefs d'un parti pris identique présentant les plus grands rapports avec les ornements des armes indiennes que les Vénitiens copiaient sans doute dès la fin du XIVe siècle, au cours de leurs relations continuelles avec les Orientaux. Ces ornements se retrouveront désormais dans toutes les armes de Venise; ils courent en dorures sur les lames des dagues et des épées dont les pommeaux se refendent en oreillons pour imiter ces formes typiques que l'on trouve encore aujourd'hui en Turquie; ils se déroulent sur les cuirs gauffrés des fourreaux, sur les gaines accessoires des bâtardeaux qui se modèlent sur la forme des lames qu'elles renferment. Et ces caractères existent de nos jours dans ces admirables poignards de Ceylan dont je parlerai quelque jour.

Ici la décoration ne court que sur les flancs de la garde, le dessus et le dessous ne portent que quelques filets saillants. Au droit de chaque modillon formant l'extrémité des quillons, le décor est formé d'un ove central entouré de volutes réniformes répétant les courbures de l'encadrement. La fusée, longue et forte, est un fuseau de bronze renflé à son milieu, plus large à la base qu'au sommet. Des baguettes longitudinales séparent les champs creux où sont gravées des inscriptions. Des bagues chanfreinées sertissent les deux extrémités et le centre. Le tout de bronze, autrefois doré, et d'un travail assez fruste.

Le pommeau, bien supérieur comme travail, a dû être fondu en cire perdue; il est peu probable que ce soit celui de cette épée. Il convient cependant de noter que ses contours partent d'un principe décoratif analogue à celui des extrémités des quillons. C'est un disque plat, n'ayant guère plus de 12 millimètres d'épaisseur, et ne présentant ni bouton supérieur, ni col, ni embase. Mais une de ses saillies ou festons, plus grande que les autres, forme base et se greffe sur la bague supérieure de la fusée échancrée pour la recevoir. De chaque côté quatre festons arrondis découpent ses flancs; un autre un peu plus aplati forme la tête; le feston formant la base en égale deux en surface. Les volutes réniformes circonscrivant chaque feston ont leurs extrémités reliées deux par deux par un cordon. Le sujet d'une des faces est une composition formée de trois figures d'hommes vêtus de costumes et d'armures dans la tradition héroïque qui s'inspire de l'antique et du goût contemporain. Porsenna assis sur son trône contemple Mucius Scævola se brûlant la main aux flammes d'un autel central, et derrière l'autel un satellite se tient la lance à la main. Les figures sont d'un assez bon dessin, un peu longues et raides peut-être, mais pleines de caractère. La tête de Mucius rappelle celles que peignait Bellini. La ciselure a dû passer par là, donnant encore plus de sécheresse aux personnages, enlevant le gras de la cire. Les plis sont raides, trop nettement découpés; on sent un burin mal habile, encore incapable de bien prendre les courbes.

L'autre face, beaucoup plus belle, représente saint Georges, à cheval, combattant le dragon. Le relief est plus haut, le travail plus souple, l'œuvre a gardé là la saveur du modelé respecté dans la fonte à cire perdue. Toute cette garde, avec son pommeau et sa fusée, était autrefois dorée.

Très large à la base, la lame longue et forte fuit de ses deux tranchants vers la pointe aiguë. Une arête centrale donne de la rigidité; elle est très saillante, existe sur les deux faces et atteint la pointe. Les poinçons, sans doute italiens, ne sont pas connus.

En réduisant les diverses parties de ce glaive, en affinant la prise, on trouvait là un très bon modèle de couteau de chasse.

Le glaive magnifique dont nous parlerons ensuite est postérieur de quelques années, sa date doit être fixée de 1495 à 1500. C'est également un travail italien, et M. Charles Yriarte dans une intéressante étude et d'une excellente critique nous apprend qu'on doit le considérer comme dû à la main d'Hercule de Fidéli, le même qui a gravé et signé la fameuse épée de César Borgia, qui a gravé aussi le glaive du marquis de Mantoue que nous figurons ici et dont nous parlerons plus loin.

Cette épée se recommande par la rare élégance de ses proportions due tant à la finesse de la prise qu'au bel épanouissement du pommeau, au bon parti de courbure des quillons. La garde, entièrement en bronze doré, a été fondue en cire perdue, sans doute. Le pommeau, en écusson, est renflé en son milieu sur chacune de ses deux faces chargées de rinceaux dont les riches fleuronnements, issus d'une tête de Méduse située à l'embase, indiquent un ouvrage italien de la belle époque. La prise ou fusée, également chargée de rinceaux, est en forme de fuseau et présente en son milieu une bague, fondue dans la masse, ornée d'entrelacs arrondis. La tête et la base sont en forme de chapiteaux filetés.

La garde est peut-être d'un moins beau travail, quoique d'une belle venue comme fonte. L'écusson porte une tête d'homme coiffée d'une sorte de turban et dont la barbe fournit les premières amorces d'une ornementation courant sur un champ délimité par deux filets saillants. Ces ornements sont des fleurettes asymétriques et d'une certaine liberté de dessin qu'on retrouve dans les nielles allemands d'une époque plus basse. La lame très large à la base se rétrécit progressivement vers la pointe légèrement retaillée en ogive. Le talon est chargé de gravures sans doute autrefois dorées. Des personnages d'un dessin élégant et précieux, un peu maniérés peut-être, se meuvent dans des architectures formant un riche décor. Ces femmes nues ont les proportions longues, les gestes contournés, tous caractères communs à cette école dont s'est inspiré aussi l'illustrateur du *Songe de Polyphile*, comme l'a si bien fait remarquer M. Charles Yriarte, à l'excellent travail duquel nous ne pouvons que renvoyer [1]. Au chef de l'une des faces, un médaillon central montre un bras droit armé d'une hache que la main tient par le milieu du manche. Le chef de l'autre face montre une génisse. Toutes les gravures, exécutées à l'eau-forte, se recommandent par leur finesse. Une arête centrale forme un nerf peu saillant qui délimite deux larges pans creux occupant la largeur de la lame; mais près des tranchants les bords se talutent et forment les tranchants par leur fuite; disposition excellente qui donne à la lame force, légèreté et rigidité.

Le poinçon allemand appartient à un de ces maîtres de Solingen qui florissaient dans la seconde moitié du xve siècle et dont le nom est resté inconnu. Pareille marque existe sur une épée de la collection du prince Charles de Prusse, à Berlin, et sur l'épée de Nuremberg que nous décrivons plus loin.

Cette belle arme fait également partie de la collection Édouard de Beaumont; une semblable existe au Louvre; aux gravures de la lame près, elle lui est même identique. C'étaient des épées de parement faites pour être tenues par la garde, la pointe en haut, dans les cérémonies, aux entrées de princes dans les villes.

On remarquera que dans ces glaives la décoration de la garde est toujours à l'inverse de celle de la lame. Car ou l'on tenait l'épée nue la pointe en l'air, et les gravures devaient se présenter normalement, ou on la portait au fourreau la pointe en bas, et les ornements de la garde devaient alors suivre la disposition de l'épée, le pommeau se trouvant en l'air.

1. *Le Graveur d'épées de César Borgia*, dans la Revue *les Lettres et les Arts*, Paris, 1886, Boussod et Valadon. On trouvera la figurées un grand nombre de ces courtes armes improprement nommées langues de bœuf et qui sont des *sandedei*.

Une épée beaucoup plus simple, mais pleine d'intérêt par les souvenirs historiques qu'elle comporte, est celle de Pescaire, ce capitaine de Charles-Quint qui battit et prit François Ier à Pavie. Elle appartient à la même collection et chacun peut l'admirer au musée de Cluny. La garde très simple est d'acier, et se compose de deux quillons surbaissés vers les tranchants de la lame et présentant un parti pris de courbure très harmonieux. Chacun d'eux est une baguette demi-ronde dont les flancs se relèvent près de la partie plate comme la sole du pied d'un mollusque; la partie arrondie est entaillée en torsade par un travail identique à celui du pommeau qui est un disque ourlé avec lentille centrale tronquée en plate-forme; le bouton de rivure surmontant le pommeau repose sur une assise évidée. Les quillons vont en s'épatant vers leurs extrémités qui s'arrondissent, tandis que la côte dépasse un peu à chaque terminaison, laquelle prend ainsi une disposition lobée.

La lame noircie dans son premier tiers est chargée d'un travail damasquiné, comme on en faisait à Milan à cette époque (1520), et qui est de deux sortes. Les figures, représentant d'un côté sainte Barbe, patronne des gens de guerre, de l'autre le dieu Mars, sont damasquinées; mais les encadrements, les rinceaux sont incrustés.

Cette épée, par la grande simplicité et le parti pris de ses lignes d'une unique pureté, est peut-être la plus belle de toutes les épées que l'on possède de cette époque. Encore aujourd'hui, toute dépouillée qu'elle est de sa dorure au sequin dont de vagues maculatures viennent à peine rappeler l'éclat, elle brille parmi les superbes glaives qui l'entourent et tient la première place, même à côté de cette élégante petite épée de Nuremberg que nous figurons ici et qui compte aussi parmi les meilleures de la collection Édouard de Beaumont [1].

Elle appartient à la première moitié du XVIe siècle; sa date doit être fixée entre 1520 et 1530. On remarquera le caractère du pommeau. Le bronze fondu en cire perdue semble avoir été pétri comme une matière molle par les doigts du modeleur, il a gardé toute la saveur de leur empreinte. Ce pommeau est un écusson à flancs hardiment découpés; creusé à son centre, il se relève sur ses bords. On admirera la souplesse et la fermeté des rinceaux qui, dorés comme la moulure ourlant les flancs, se détachent sur le fond où le bronze maté a gardé son ton sombre. Ces pommeaux étaient exécutés en cire, sans doute d'après des poncifs existant dans les ateliers et dont il existe des modèles en diverses collections; celles d'Édouard de Beaumont, de Dupasquier, de Spitzer en possèdent. On les copiait, on les repassait sans doute d'atelier en atelier; originaires d'Italie, peut-être, ils passèrent aussi en Allemagne, notamment à Nuremberg. Il n'est cependant pas commun d'en trouver de rigoureusement semblables; ceux qui exécutaient les pommeaux s'inspiraient seulement de la tradition décorative. Ces modèles ne présentent jamais qu'une face et sont toujours très plats.

La fusée de l'épée est moderne; faite de bois dur, elle est habillée de fil de cuivre filigrané retenu par des bagues de même matière habilement tressées. Il est à croire que la fusée primitive était construite sur ce type.

La garde d'acier est d'un joli travail. Les quillons sont des rubans chantournés dont les extrémités s'enroulent en des directions contrariées. L'écusson présente un nerf médian séparant deux pans creux adoucis, et cette arête saillante s'allonge et descend en pointe fine sur le talon de la lame. Les rinceaux qui chargent cette garde sont gravés à l'eau-forte et le tout a été doré avec de l'or en feuille, soigneusement bruni.

Le talon de la lame est également doré par-dessus les gravures qui le couvrent; elles représentent des armoiries, des initiales, des emblèmes.

1. Elle a été décrite et figurée dans la superbe publication d'Édouard de Beaumont : *Fleur des belles épées*, Paris, 1884, in-f°; avec les épées de César Borgia, de Hermann de Salza, de P. de la Valette, de Boabdil, des estocs et des épées de ceinture de diverses collections publiques et privées, reproduites en grandeur naturelle par les superbes héliogravures de Boussod et Valadon.

« Sur la lame façonnée dans toute sa longueur à deux cannelures ornées de festons gravés et dorés, sont disposés, décorant le talon, une image de Judith et l'écusson des armes des Kressenstein, soutenu par deux enfants et surmonté d'un casque *cresté* d'une étoile à sept pointes.

« De l'autre côté de la lame, au talon, au-dessus de rinceaux d'un beau dessin, sont représentés en quadrille, encadrés d'ornements, quatre étoiles et quatre K, lettre prise comme initiale du nom de Kress de Kressenstein, qui est celui d'une très ancienne famille patricienne de Nuremberg.... Elle passait, dans la famille des barons de ce nom, pour avoir appartenu à l'un d'eux, qui fut gouverneur de Nuremberg au commencement du XVIe siècle [1]. »

Une récente acquisition de notre musée du Louvre est ce beau glaive que nous figurons ici et qui, à en croire les inscriptions, emblèmes, armoiries et devises dont il est chargé, est celui de François II de Gonzague, marquis de Mantoue, battu par Charles VIII à Fornoue en 1495. Cette bataille, chaudement disputée, fut même considérée par Gonzague comme une victoire pour les Vénitiens qu'il commandait, car il fit peindre par Mantegna l'admirable tableau actuellement au Louvre, et dit de *la Vierge à la Victoire*, où il est représenté, armé de toutes pièces, remerciant la Vierge de l'avoir fait victorieux.

Ce glaive rentre dans le type ordinaire des *sandedei*, improprement nommés langues de bœuf, et qui sont de larges dagasses à quillons surbaissés, et à fusée habillée de plaques d'ivoire avec élargissement supérieur formant pommeau. Le travail de montage de cette arme souveraine semble vénitien; la longueur totale est de 70 centimètres, pareille longueur étant d'une extrême rareté.

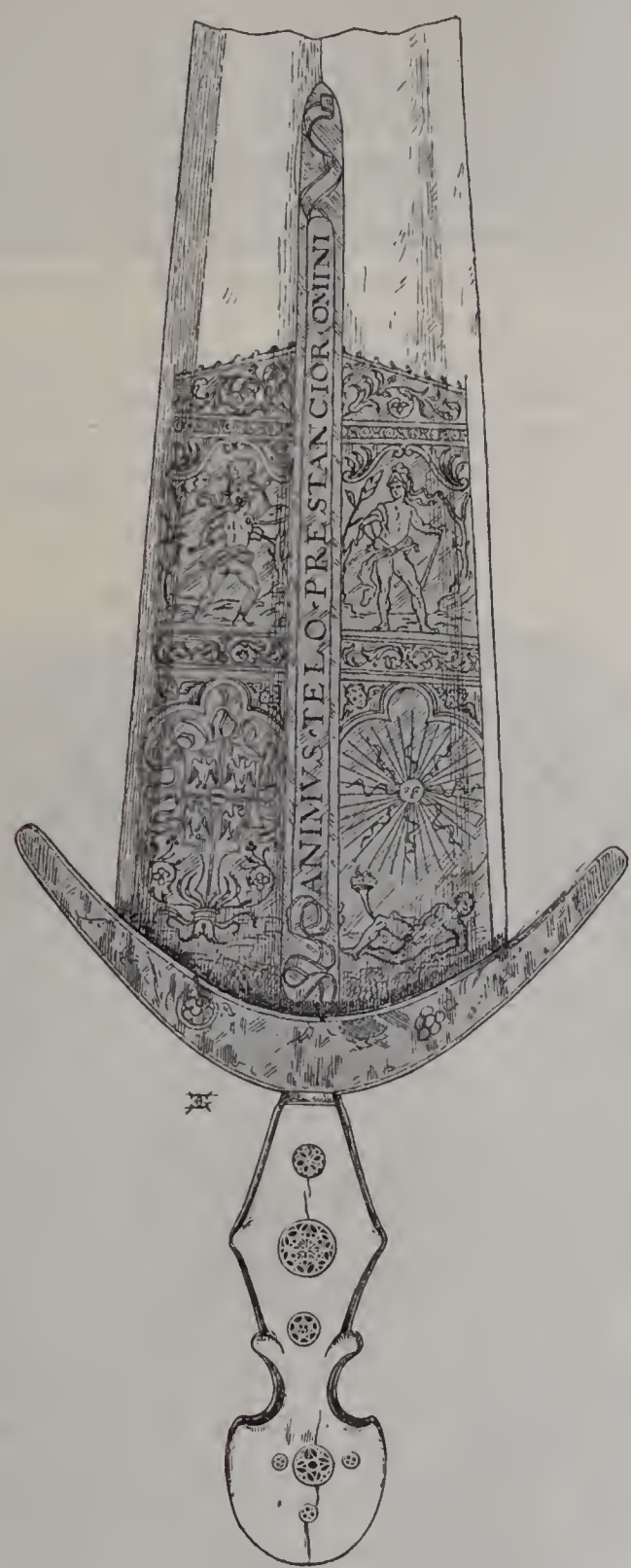
Elle est montée, ce semble, comme toutes les armes de ce type; c'est-à-dire que la fusée est plate, habillée d'un placage double fait d'un massif de corne sous lequel est montée la soie, et recouverte sur chaque face par une plaque d'ivoire. Les flancs sont habillés par une bande de cuivre contournant toute cette poignée. Un élargissement supérieur en queue de paon forme le pommeau, qui surmonte un rétrécissement en imitant le col et séparé par deux ergots latéraux du corps proprement dit de la fusée affectant la forme d'un losange. Des rosaces de cuivre ajourées chargent les plaques d'ivoire et correspondent entre elles sur chaque face, de telle sorte qu'on voit le jour au travers.

La garde est formée d'une simple croisette d'un acier doux, à arêtes vives, recourbée de telle sorte que chaque quillon fait une chute oblique vers le tranchant qu'il regarde. Une assise ménagée au sommet central de cette garde sert de plate-forme à la fusée. Les quillons vont en s'amincissant, surtout en épaisseur, vers leurs extrémités; et toute la garde autrefois dorée montre encore ses gravures, ornements et fleurs, que l'usure du temps a laissés sous forme d'indications vagues.

La lame, longue de 58 centim. 5, est très large à son talon, où elle atteint une largeur maximum de 10 centimètres. Elle présente une arête centrale délimitant deux larges pans creux limités ensuite par des talus dont la déclivité forme les tranchants. Mais, dans la première moitié de la lame, cette arête est représentée elle-même par un autre pan creux séparé des autres, de chaque côté, par une arête, et contenant des inscriptions et gravures. Cette lame large et forte va en se rétrécissant vers la pointe, à laquelle une légère retaille donne la forme d'un arc tiers-point.

1. Éd. de Beaumont. *Fleur des belles épées.* — Deux épées de même type ayant un pommeau de bronze et une croisette d'acier existent : l'une à la collection d'Ambras, à Vienne; l'autre, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. Cette dernière provient de la célèbre collection de Goodrick-Court, aujourd'hui démembrée, formée par Meyrick, et est représentée dans le catalogue classique : *Meyrick's Engraved Illustrations of ancient Arms and Armour*, Londres, 1854; 2 vol. in-4 et 154 planches gravées par Joseph Skelton.

Tout le premier tiers de la lame est doré et couvert de gravures : ce sont des figures, des attributs, des emblèmes, des devises, que l'on retrouve peints sur les murs du palais de



Épée de François II de Gonzague, duc de Mantoue, gravée par Hercule de Fidéli (?), travail vénitien, xve siècle; acquise en 1890 par le musée du Louvre.

Mantoue. Les aigles d'argent becqués, membrés et couronnés de gueules sur fond d'azur, qui sont d'Este, sont alliés au fascé d'or et de sable de huit pièces qui est de Gonzague. On se rappellera que François II de Gonzague avait épousé en 1490 Isabelle d'Este, fille du

duc de Ferrare, Hercule Ier. Aussi dans la composition retrouve-t-on la figure d'Hercule, appuyé sur sa massue, et ayant près de lui la peau du lion de Némée.

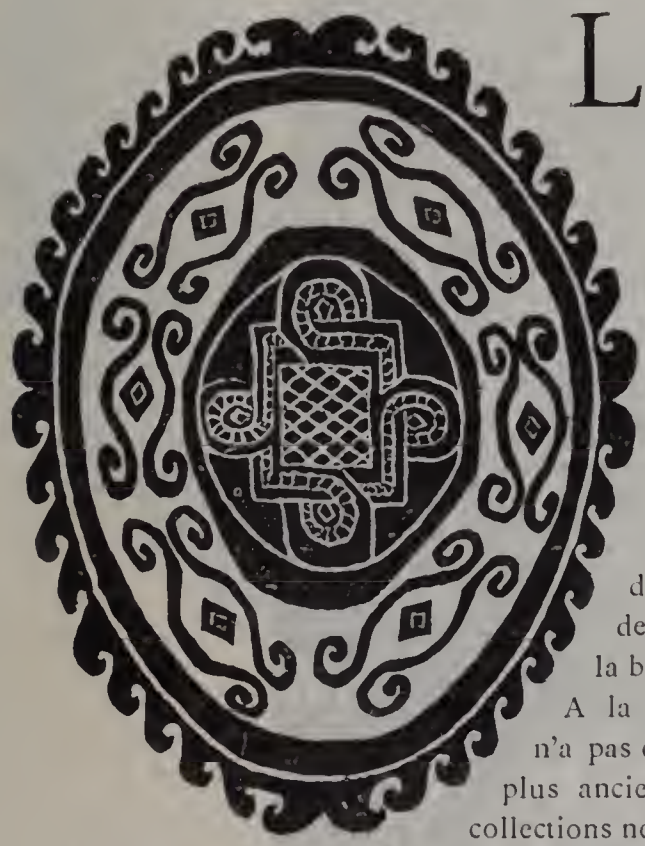
Cette arme magnifique dut être fabriquée pour François de Gonzague, peut-être à l'occasion de son mariage. Mais les inscriptions, qui sont des lieux communs sur le courage, l'esprit, la sagesse, l'amour de la patrie, ne nous font rien connaître sur ce chef. D'après M. Charles Yriarte, si bon juge en pareille matière, les gravures de cette lame doivent être attribuées à cet Hercule de Fidéli, orfèvre des ducs de Ferrare, qui grava l'épée de César Borgia, le beau glaive de la collection Édouard de Beaumont, bien d'autres encore; car le nombre de ses œuvres, d'après M. Charles Yriarte, connues et cataloguées, se monterait à trente-deux épées, glaives et sandedei, disséminés dans les divers musées et collections de l'Europe.

Nous ne reviendrons point sur ce que nous avons déjà dit. Puissent les armuriers, soucieux des choses de l'art, contempler ces armes souveraines, s'en inspirer, et essayer de rattacher leur art à une tradition qui, après des siècles, pourrait être reprise et continuée.

MAURICE MAINDRON.

Fragment d'une tapisserie copte.

LES TAPISSERIES COPTES



La suite des tissus anciens que les musées recherchent avec tant de soins a été augmentée depuis quelques années d'un produit qui mérite l'attention, à cause des procédés de fabrication, mais surtout en raison de ses caractères décoratifs.

Je veux parler des tapisseries coptes.

L'expression *tapisserie* est ici rigoureusement exacte dans le sens que nous donnons à ce mot aux Gobelins, à Beauvais et à Aubusson : le produit est composé d'une chaîne et d'une trame; autour des fils de chaîne, sont enroulés les fils de trame, l'ensemble forme un tissu. Si l'un des deux éléments fait défaut, il n'y a plus de tissu, contrairement à ce qui arrive dans la broderie ou la tapisserie au petit point.

A la vérité, la découverte des tapisseries coptes n'a pas causé une très grande surprise; bien que le plus ancien morceau de tapisserie conservé dans les collections ne pouvait être reporté plus haut que le xe ou le xie siècle, on savait, par des représentations graphiques, que la fabrication de la tapisserie existait déjà en Égypte trois mille ans avant notre ère, et on s'attendait à voir apparaître un échantillon de cette fabrication et de celles qui l'ont suivie. M. Stéphani, le savant archéologue russe, découvrit en Crimée, avant qu'il fût question des Coptes, des tissus qu'il pense être des tapisseries du ive siècle avant l'ère chrétienne; seulement, ces objets ne sont connus chez nous que par des photographies et n'ont pas donné lieu à de suffisantes discussions, de sorte qu'en fait, ce n'est qu'à partir de l'apparition des tapisseries coptes sur le marché de la curiosité que la question est réellement ouverte.

Ces tapisseries ont été exécutées sur un métier à peu près semblable à celui qui est

actuellement en usage aux Gobelins, je n'ai pas eu de peine à le démontrer [1]. Le grain est, suivant les morceaux, plus fin, plus large que le nôtre, ou égal. Mes analyses ont porté

Tapisserie copte.

principalement sur les tapisseries de l'hypogée gréco-romain d'Akhmim, découvert en 1884 par M. Maspero, notre illustre compatriote, alors directeur de la mission archéologique française au Caire; les pièces provenant de Sakkarah et du Fayoum sont d'une fabrication

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er avril 1887.

identique; selon les probabilités, ces tapisseries ont été faites du IIe au VIIIe siècle de notre ère, mais maintenant que l'attention est en éveil, il est possible que de plus anciennes et de plus rapprochées de nous soient mises au jour bientôt; il ne paraît pas cependant que de nouvelles découvertes puissent modifier sensiblement l'opinion des personnes compétentes sur l'usage et le caractère décoratif de la fabrication des tapisseries égyptiennes, une période de

Tapisserie copte.

sept ou huit siècles étant d'une suffisante étendue pour juger l'ensemble d'une production.

J'ai étudié des centaines de morceaux complets et de fragments coptes; sauf deux ou trois pièces, toutes les autres appartiennent à la parure des vêtements civils et religieux ou à des tissus en usage dans la célébration du culte chrétien. Peut-être arrivera-t-on à donner des noms latins ou grecs aux diverses formes des tapisseries coptes. J'ai renoncé à cette recherche et, dans l'ouvrage que je viens de publier et dont nous reproduisons ici quelques gravures[1],

1. *Les Tapisseries coptes*, in-4° écu, avec 160 dessins tirés en bistre et en couleur, maison Quantin, rue Saint-Benoît, à Paris.

je me suis contenté d'indiquer que les Coptes faisaient usage de leurs tapisseries pour les collets, les manches, les bandes et les galons de tous genres qui ornaient leurs tuniques, robes et manteaux, absolument comme, de notre temps, on se sert des passementeries, des dentelles et des broderies. Cependant il est un emploi que nous ne connaissons plus, mais que rien n'empêche de redevenir à la mode : c'est celui de pièces carrées ou ovales qui étaient posées sur le devant du vêtement, dans le dos et sur les épaules, peut-être pour marquer une dignité ou une fonction [1]. Les étoles, les dalmatiques, les chapes, les manipules étaient également garnis de tapisseries.

Les plus anciennes pièces ont visiblement le caractère décoratif romain, d'autres ont un cachet oriental marqué, mais la plupart sont d'un style particulier, simple, franc, très lisible, exempt de subtilités et de minuties. L'exécution est sommaire, souvent à deux couleurs, dont la dominante est le pourpre de divers tons. Je crois que les modèles coptes pourront être employés avec profit dans la tapisserie au petit point et les autres ouvrages que les femmes exécutent tout en laissant flotter leur esprit dans les regrets du passé ou vers le printemps qui s'annonce.

L'industrie pourra en tirer bon parti, dans les tissus, la reliure, la mosaïque, la céramique, la dentelle, la passementerie et, en général, dans les arts de la décoration qui procèdent du dessin. Un grand nombre de types pourront être reproduits tels quels. D'autres sont susceptibles de modifications dans la disposition des couleurs; on devra se garder cependant de modeler ou de dégrader, l'une des caractéristiques des Coptes étant les teintes plates.

Si la famille, pour la distraction du foyer domestique, l'école, pour quelques variétés dans les modèles de dessin, l'atelier, pour l'établissement de types, la fabrique pour la production, ont à récolter dans les Coptes, l'archéologie peut également y puiser quelques enseignements.

Les érudits ne sont pas bien fixés sur la nature des tissus historiés qui ont eu tant de vogue en Orient à partir de Constantin et dont il est fait mention dans leurs écrits. Gratien, mort en 383, dit au poète Ausone : « Je t'ai envoyé une tunique palmée dans laquelle est tissée la figure de notre aïeul Constantin. »

Dans la description de la basilique de Sainte-Sophie, Paul le Silentiaire décrit comme suit le procédé de fabrication des tentures : « Cette ornementation n'est pas produite à l'aide de l'aiguille introduite à travers le tissu par des mains laborieuses, mais par la navette changeant par moments la couleur et la grosseur des fils que fournit la fourmi barbare. »

Au VIIIe siècle et au IXe, les papes, selon le *Liber pontificalis*, font fabriquer des étoffes tissées où l'on voit la *Nativité*, le *Baptême*, la *Présentation* et la *Résurrection de Jésus-Christ*; l'*Histoire de Saint-Siméon* et d'autres faits.

Dans les dépôts des califes d'Égypte, notamment dans celui de Mostausser-Billah, il y avait par milliers des pièces d'étoffes avec des figures humaines, qui périrent par le feu en 1062 avec d'immenses richesses.

A l'exception de mon savant ami, M. Muntz, aucun des écrivains qui s'occupent des choses textiles n'a supposé que quelques-uns de ces tissus pouvaient être de la tapisserie, ils ont pensé que c'étaient des tissus brochés et brodés; maintenant que nous savons que les Coptes étaient, du IIe au VIIIe siècle, d'habiles tapissiers, nous pouvons admettre qu'une partie, au moins, de ces somptueux ornements étaient de véritables tapisseries; il est à souhaiter que d'heureuses découvertes viennent confirmer cette plausible supposition.

GERSPACH.

1. Dans la mosaïque de Ravenne du VIe siècle, représentant le cortège de l'impératrice, on voit de semblables applications. M. Sardou les a employées dans les costumes de son beau drame *Théodora*.

UNE RECTIFICATION

Nous recevons la lettre suivante :

A M. Victor Champier, rédacteur en chef de la Revue des Arts décoratifs.

Mon cher Monsieur,

Vous avez publié dans le numéro du mois d'août de la *Revue des Arts décoratifs*, une conférence de M. Roger Marx qui réédite la piquante aventure d'une feuille de chou et d'un brin de céleri, que M. Falize imagina jadis pour le plaisir des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Je ne veux pas plus longtemps, pour mes amis qui m'estiment, laisser s'accréditer une erreur offensante pour ma dignité, et laisser à ce conte — très spirituellement mis en scène, d'ailleurs — le temps de devenir légende. Il tendrait à faire croire, en effet, que je puis, à l'occasion, devenir un plagiaire empruntant à ses confrères leurs idées et même leurs artistes. Ce n'est pas précisément mon cas.

Lorsque cet article parut, au mois d'août 1889, je m'en expliquai aussitôt avec mon ami, M. Falize qui, spontanément, dans une lettre où il m'assurait « tenir plus à mon amitié qu'à toutes les soupières d'argent », m'exprimait tous ses regrets pour la boutade échappée à sa plume. Et comme j'ai, moi aussi, le culte de cette amitié, je ne crus pas devoir publier alors la rectification.

Mais je vois combien peuvent devenir dangereux certains canards dont on ne coupe pas à temps les ailes. Je vous prie donc d'insérer dans le prochain numéro de la *Revue des Arts décoratifs*, ce démenti catégorique à la fable du brin de céleri qui, je le pensais, s'en était allée où s'en vont les vieilles lunes, et dont le retour imprévu ne m'empêchera pas de dormir ni d'aimer mon ami Falize.

Bien à vous,

Henri Bouilhet.

Nous n'ajouterons qu'un mot à la lettre qu'on vient de lire. Aucun de nos lecteurs n'a dû certainement se méprendre sur le sens véritable du passage de l'article de M. Falize auquel fait allusion M. Henri Bouilhet, car il ne peut venir à la pensée de personne que le directeur de la maison Christofle, dont le caractère et les talents sont si hautement reconnus, et qui, depuis vingt ans, a semé tant d'idées originales dans le monde des orfèvres, soit homme à se servir d'un autre verre que le sien.

Si l'article de M. Falize a pu donner lieu à un passager malentendu, c'est uniquement parce que celui-ci, racontant comment il avait songé de son côté à exécuter un service d'argent dont le motif principal du décor était une branche de céleri, avait été amené à dire qu'il en avait compris différemment l'exécution. Mais les jardins de l'art sont vastes, même les jardins potagers, et des artistes comme MM. Falize et Bouilhet y fécondent de trop larges plates-bandes pour avoir besoin l'un et l'autre de s'y disputer du céleri ou des carottes.

V. Ch.

APPLICATIONS DES PIERRES PRÉCIEUSES

A LA DÉCORATION

Nous extrayons ce qui suit d'un récent ouvrage de M. George J. Kunz, intitulé : *Gems and Precious Stones of North America* et édité par la Scientific Publishing Company (New-York) :

Dans la décoration des intérieurs, aux États-Unis, le goût s'est considérablement élevé. Toute idée neuve et ingénieuse, qui nous vient du dehors, est appliquée ici sans réserve. L'emploi des minéraux n'est pas encore aussi étendu qu'il devrait l'être, parce qu'on ne saisit pas bien tout le parti qu'il serait possible d'en tirer. Il n'existe aucune méthode précise pour les utiliser à propos. Ruskin, l'éminent critique d'art, approuve l'application des pierres précieuses à la décoration des meubles de prix. Il dit à ce sujet : « Les meubles sont destinés à être transmis de génération en génération, et méritent, par conséquent, d'être ornés avec art. » Les exemples de l'emploi des pierres précieuses dans un but décoratif sont plus fréquents en Europe et en Asie qu'en Amérique. Nous pouvons citer, cependant, les deux piédestaux en bois de rose, avec panneaux d'argent, fait pour Mme Mary Jane Morgan, au prix de 10 000 francs, et dont l'effet se trouvait singulièrement rehaussé par l'application de morceaux d'agate rouge et jaspée (*jaspery*) du Texas, en cabochons. L'emploi du quartz d'or à l'ornementation des meubles produit souvent le plus heureux effet. Ce genre a été surtout fort apprécié en Californie. Ses riches couleurs, sa dureté et le beau poli dont il est susceptible recommandent le bois agatisé (*agatized wood*) d'Arizona pour les travaux d'ornementation. Le grand succès qu'il a eu à l'Exposition de 1889 lui assure un brillant avenir. Parmi les pierres ornementales de second ordre, il en est d'autres qui pourraient être utilisées à la décoration des pendules, des tablettes de cheminée et des meubles de prix : ce sont le jaspe, la turquoise, le quartz rose et la pierre d'amazone. La mode, aux États-Unis, de la bijouterie dite écossaise, a permis l'emploi de gemmes communes du pays, qui, par suite de combinaisons variées, produisent des effets originaux. L'agate mousse, les différentes couleurs de jaspe, les rhodonite, pyrite, labradorite, et la pierre de lune servent surtout à cet usage. La bijouterie en question revêt les formes suivantes : couronnes, nœuds, chardons, houlettes, clous, fers à cheval, croissants, poignards, clefs, éperons, ombrelles, etc.

Les fossiles connus sous le nom de trilobites, que l'on trouve dans plusieurs endroits des États-Unis, sont contournés, et l'on en fait des amulettes, des épingles et divers ornements. La plupart de ceux que l'on emploie ainsi viennent des environs de Cincinnati (Ohio) et de Covington (Kentucky). C'est surtout le trilobite *calymene senaria* que l'on choisit, car on le trouve enroulé, et il présente, conséquemment, une forme ronde ou légèrement ovale qui se prête fort bien à la décoration. Le diamètre de ces fossiles varie entre 1/4 de pouce et 2 pouces, et ils se vendent de 1 franc 25 à 25 francs chacun, selon leur beauté.

L'espèce des *calymene senaria*, variété *Blumenbachii*, lorsqu'elle présente une forme absolument aplatie et parfaite, sert à faire des épingles de cravate. Comme sa substance est celle de la pierre à chaux pure, la surface en est généralement couverte de milliers de cristaux, brillants et microscopiques, de calcite, qui scintillent au soleil.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

Coulommiers. — Imprimerie Paul Brodard.

FERRONNERIE (XVe Siècle)

Héliogr. A. Quinsac & G. Bayle

GRILLE EN FER FORGÉ & DORÉ, TRAVAIL ESPAGNOL, FIN DU XVe SIÈCLE

ÉTUDE DES ORNEMENTS

DAUPHINS[1]

I

Dauphin ornant une clef de la fontaine des Innocents.

Parmi les vivants de la faune aquatique, qui ont le plus souvent servi de modèles et de prototypes aux coquettes créations des ornemanistes, il n'en est certes pas un aussi répandu et aussi religieusement conservé que le dauphin (Δελφίν, Δελφὶς, d'où les Latins ont fait delphinus), que le dauphin, cher aux poètes, consacré à Neptune et à Apollon. Toutefois cette circonstance, féconde et heureuse à plus d'un titre, ne tient nullement, il faut l'avouer avec regret, aux avantages physiques ou moraux de ce poisson; car ils sont loin d'être attrayants. La science moderne en effet nous le présente sous le plus triste aspect. Ainsi les spécialistes nous affirment aujourd'hui qu'il n'a aucune des qualités qu'on lui a attribuées jadis, qui en faisaient presque un dieu et que sur la foi des auteurs anciens on s'était scrupuleusement transmises de siècle en siècle. Pour eux, c'est un vulgaire et insignifiant mammifère de la première famille des cétacés ordinaires, c'est un souffleur qui a donné son nom à un genre particulier, les delphiniens, et pas plus.

Les principaux caractères de ces animaux, dont il existe plusieurs espèces, sont : le corps fusiforme, s'amincissant progressivement vers la queue; les mâchoires garnies de dents simples et généralement coniques; les évents, c'est-à-dire les trous par lesquels ils rejettent l'eau qu'ils ont respirée, n'ont qu'une seule ouverture placée en haut de la tête. En outre

1. Voir, pour les autres études sur le même sujet (grecques et méandres, flots, etc.), les volumes précédents de la *Revue des Arts décoratifs*, t. III, IV et suiv.

quelques dauphins (les seuls habitant les contrées où on les a tout d'abord remarqués et élevés au niveau qu'ils occupent dans la mythologie), ont la boîte crânienne fort développée et un cerveau très volumineux, ce qui leur a fait gratuitement accorder un certain nombre de facultés intellectuelles. Ainsi le dauphin, ondoyant, joueur et rapide en sa course, suivant les épithètes des langues anciennes, était regardé — nous avons tous appris cela — comme le modèle de la douceur, comme un animal intelligent, adorant la musique, fort serviable et recherchant la société de l'homme qu'il respectait, aimait et aidait souvent dans ses nobles entreprises. Malheureusement de nos jours les observateurs n'ont rien constaté de semblable; au contraire, au lieu de ces dons supérieurs, ils ne voient que mauvais instincts. On le proclame stupide et vorace, ne sachant tout au plus que satisfaire ses appétits grossiers, bon pour manger et se reproduire; c'est donc une bête de la basse classe dans toute l'acception du mot. Alors ses évolutions continuelles, qu'on prenait pour des jeux innocents et gracieux; sa rapidité à fendre l'onde, que l'on considérait comme une faveur spéciale accordée au coursier et au messager des divinités; son obstination à suivre les galères et les trirèmes malgré les menaces, le bruit des rames ou les chants des matelots, que l'on expliquait par son ardent besoin de société et par sa passion pour la musique; son immobilité ou sa quiétude à l'approche de l'homme, que l'on regardait comme une preuve de son amitié, tout cela n'existe plus, tout cela n'est qu'un tissu d'illusions qui tombent les unes après les autres et s'expliquent par les conformations anatomiques spéciales à cette sorte de cétacé. S'il est agile, c'est pour mieux s'emparer de sa proie ordinaire, composée de petits poissons alertes et frétillants; s'il entoure et poursuit obstinément les navires, c'est dans le simple but de trouver en abondance ce menu frétin grouillant dans les résidus et vivant des détritus jetés à la mer à chaque instant pendant les traversées; enfin, s'il n'attaque point l'homme, c'est parce qu'il ne peut pas, son organisation ne le lui permettant nullement. Sans cela, il eût imité le requin, qui comme lui suit les vaisseaux; car, selon l'affirmation de Cuvier, il est le plus carnassier et, proportionnellement à sa taille, le plus cruel des cétacés.

Nous sommes loin. on le voit, des séduisantes histoires et des contes amusants qui jadis ont fait souvent les sujets de nos devoirs d'écolier ou que nous avons lus dans Pausanias, Pline et les poètes. Aussi ces constatations positives des savants, qui venaient tout à coup détruire tant de données charmantes, ne se sont point faites sans quelques protestations énergiques. Il s'est trouvé des hommes assez courageux et convaincus pour essayer de réfuter ce que l'on démontrait balance et scalpel en main. Mais ce fut en vain, il fallut s'incliner devant des arrêts motivés et reconnaître que quelques-uns des mérites accordés aux dauphins ne pouvaient s'appliquer dans une certaine mesure qu'aux phoques ou veaux marins, sortes de traits d'union entre les quadrupèdes et les poissons. Les différences d'aspect cependant sont grandes entre le dauphin et le phoque, et les auteurs grecs et latins n'ont pu se tromper au point de les confondre. Quoi qu'il en soit, il faut, même avec peine, abandonner maintenant les légendes et les fables concernant le dauphin, quelque attrayantes et élégantes qu'elles puissent être; elles sont irrévocablement condamnées. Mais il nous reste, suprême consolation pour les ornemanistes et les littérateurs! l'invention, la création poétique qui a donné naissance à tant de belles et jolies conceptions dans les arts : poésie, peinture, sculpture et décoration, cette musique harmonieuse d'un nouveau genre faite pour le plaisir des yeux et de l'intelligence.

Ce thème merveilleux, sur lequel on a brodé de riantes et légères variations qui rivalisent en beauté et en élégance avec ce que la nature a fait de mieux, est un cadeau superbe que nous a légué le génie hellénique, dont c'est la gloire éternelle d'avoir su tout transformer au nom de la Muse, même les types grossiers. C'est la Grèce ancienne, primitive,

héritière directe des civilisations orientales, qui, mieux que personne, par son esprit ingénieux et passionné pour les fables, a dégagé les attributs, créé les emblèmes et, par un certain travail d'abstraction, peuplé l'univers d'êtres divinisés. Comme elle avait donné à la forêt le faune rieur, à la source la nymphe sensible, à la mer les tritons et les néréides alertes, elle gratifia ces derniers d'un compagnon digne d'eux et de préférence choisit pour cela le dauphin, sur lequel son attention avait déjà été attirée par les légendes des Pélasges barbares et crédules. Ce poisson, nageur intrépide, souple, véloce, devint pour tous un messager rapide; son corps, assez long et assez volumineux, lui fit accorder la force nécessaire pour conduire le char des divinités marines ou les transporter sur son dos; son habitude de s'approcher volontiers de l'homme, de suivre les vaisseaux et de faire mille détours dans les ports et le long de la plage, fut suffisante pour que de suite on vît en lui un intermédiaire entre le monde terrestre et les habitants des ondes profondes. De plus on avait remarqué que les chants et le bruit des instruments de musique étaient loin de l'effrayer, il était donc sensible aux mélodieux accords; aussi ne pouvait-il plus être seulement dédié à Neptune, dieu des eaux, on le consacra également à Apollon, à l'art, et comme tel il fut vénéré des poètes et des artistes qu'il était censé inspirer et seconder dans leurs travaux. Ajoutons à ces qualités déjà grandes les dons prodigieux que les vieilles histoires

Bronze antique, trouvé à la Bastie-Mont-Saléon.

lui attribuaient et que les nombreuses variantes locales augmentaient encore, et nous aurons une idée de la haute importance qu'avait le dauphin et du rôle immense qu'il jouait. Il eut tous les avantages et tous les honneurs.

II

C'est ainsi que les fables et les dictons, les remarques d'hommes simples et les faibles observations, à peine contrôlées, furent largement satisfaisantes pour créer de toute pièce un être supérieur, une sorte de mythe qui parcourut toute la poésie des Hellènes civilisés et que les arts du dessin, dès qu'ils furent en possession de moyens convenables d'expression, multiplièrent sous tous les aspects. Peintres, mosaïstes, sculpteurs, toreuticiens, céramistes, orfèvres, décorateurs de monnaies et de pierres fines, etc., répétèrent à l'envi les épisodes mythologiques où figurent le dauphin ainsi que ses exploits légendaires et, d'une façon presque constante, le mirent à contribution pour les symboles, les allusions et la délicate ornementation d'une foule d'objets remarquables. Les monuments antiques sur lesquels on trouve des dauphins servant de montures aux filles de Nérée sont nombreux; fréquemment les peintres de vases représentent Poseïdon, le Jupiter des flots, avec un dauphin sur la main; plus souvent encore les modeleurs nous font voir Eros porté par ce poisson sacré; c'est lui aussi qu'on nous montre conduisant Neptune, au milieu d'une cour superbe, au-

devant d'Amphitrite qu'il va épouser, etc. L'aventure du poète Arion de Methymne qui, pour éviter la mort certaine dont le menacent de cupides matelots, se jette à la mer où

Un dauphin, traversant les plaines de Neptune,
Attiré par ses chants, prend soin de sa fortune :
Il l'aborde, il l'emporte, il lui sert de vaisseau,
Et donnant aux mortels un spectacle nouveau,
Il le fait à leurs yeux, sans péril et sans crainte,
Naviguer sur les mers de Crète et de Corinthe,

a été l'objet de nombreuses créations artistiques en toutes matières. Dans le même ordre d'idées, beaucoup de terres cuites sont ornées d'un dauphin sur lequel chevauche un enfant, armé d'un trident ou d'un fouet, allusion ou reproduction plastique sans doute de cette histoire, rapportée par les auteurs, où l'on nous raconte qu'un dauphin blessé fut soigné par un enfant et qu'il lui témoigna sa gratitude de toutes manières, entre autres en lui faisant traverser un bras de mer pour lui éviter un long détour lorsqu'il se rendait à l'école. Comme il était admis qu'Apollon, pour fonder la ville et l'oracle de Delphes, avait pris la forme d'un dauphin, les monnaies de ce lieu sacré étaient, en souvenir et par analogie de nom, décorées de l'un de ces cétacés. Prendre la partie pour le tout est chose assez fréquente et commode, assez dans le génie de ce peuple pour que les artistes grecs se soient souvent contentés, de même qu'un arbre suffisait pour marquer un bois, à simplement indiquer la présence de la mer par un poisson, principalement un dauphin, animal vénéré; cette façon sommaire a été largement mise à profit dans la décoration des vases. C'est elle aussi qui pour certaines monnaies a fait du dauphin des armes parlantes, indiquant un port, un peuple de pêcheurs ou une colonie maritime : les pièces d'Egine ont un dauphin dans le carré creux du revers; de même, à Messine et à Syracuse, plusieurs de ces animaux entourent la tête d'Aréthuse.

Enfin le dauphin, comme fidèle compagnon des pêcheurs et des marins, s'enroule autour des rames et des tridents; il forme des bijoux et est gravé sur l'anneau du navigateur Ulysse; comme consacré au dieu du jour, il est le gardien des lampes dont il forme les anses ou décore les chaînes; comme habitant de l'eau qu'il ne quitte jamais, il sert à former des sujets de fontaine et à parer les garnitures des chéneaux. On pourrait encore longtemps multiplier les citations et les exemples, car ce cétacé choyé semble être partout et on le rencontre à chaque pas, tant il représente de faits, d'idées, de sentiments, de passions, etc., tant la Grèce a appliqué à des choses ordinaires de la vie, des séries de conceptions mythologiques, empruntées aux sources abondantes de sa vive imagination, toujours en éveil.

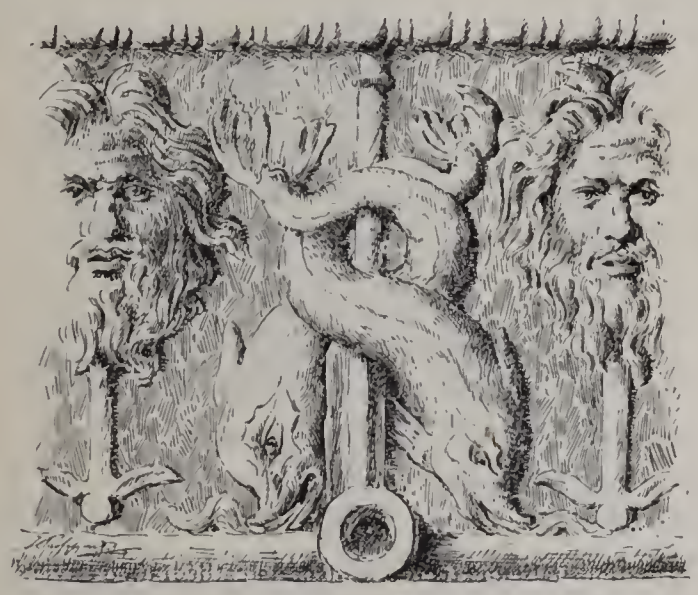
Nous savons tous qu'après les luttes intestines des cités grecques les émigrations en masse des vaincus, non seulement favorisèrent la création de nombreuses colonies, mais encore firent de ces nouveaux centres autant de villes en tout semblables à celles quittées. Ces populations conservèrent, malgré leur éloignement de la mère patrie, les mêmes dieux, les mêmes habitudes, les mêmes traditions, les mêmes fables, emblèmes et symboles. C'est ainsi que le dauphin, répandu à profusion dans le sud de l'Italie, se trouva par les relations et les mille objets fournis par le commerce tout naturellement implanté à Rome, où il jouit à peu près de la même considération et servit à exprimer les mêmes idées. Ce fut dès lors d'une façon semblable qu'il servit d'attributs aux dieux de marbre et de bronze, qu'il accompagna les divinités secondaires, qu'il personnifia l'élément liquide et qu'il servit à orner et à spécialiser les bijoux, les camées, les ustensiles et les mille produits de l'industrie exécutés par les Romains ou mieux encore par les artistes grecs recherchés par la souveraine du monde, trop absorbée par ses guerres et ses conquêtes. Dans les constructions architecturales il apparaît naturellement dans certains temples et aussi dans la décoration des cirques; à l'une des extrémités de la Spina il existait un portique dont l'entablement

portait sept dauphins et que l'on nommait *Delphinæ* ou bien *Delphinorom columnæ;* depuis César, sur les bords du canal de l'Euripe, qui séparait l'arène des spectateurs, des dauphins étaient distribués de place en place et servaient à alimenter cette image réduite de la mer, ainsi que nous le mentionne Cassiodore :

Euripus maris vitrei reddit imaginem; inde illinc Delphini æquorei aquas confluent.

III

Soit pour indiquer que le mythe figuré possède au plus haut degré les qualités qui distinguent tel ou tel animal, tel ou tel attribut, soit que par respect pour ce que l'on vénère et que l'on ne peut représenter assez dignement, on se fût interdit toute représentation trop matérielle, nous rencontrons dès les premiers siècles de l'Église peu ou point de *figures*, mais beaucoup de *signes conventionnels* et d'*images*. Le christianisme, comme toutes les



Chéneaux en terre cuite de la collection Campana.

religions naissantes, eut recours lui aussi aux comparaisons, aux emblèmes, et sembla au début lutter de symbolisme avec les cultes de Rome et d'Athènes. Il s'appropria même, tantôt pour frapper les esprits et être mieux compris du peuple et des pêcheurs, comme l'affirme saint Clément d'Alexandrie, tantôt par pure concession faite aux idées reçues, par conciliation, suivant l'expression de saint Paulin de Nysse, un grand nombre de symboles païens, parmi lesquels il faut citer tout particulièrement le dauphin.

Ce poisson, qui depuis si longtemps était considéré et reconnu de tous comme l'ami de l'homme qu'il protégeait et secondait dans ses entreprises, comme le messager rapide des Divinités et de l'Amour, comme l'expression vraie de la douceur et de l'attachement sincère, servit de suite aux Pères de l'Église pour représenter, dans un langage imagé tout religieux ou dans des décorations toutes spiritualistes et faciles à saisir, l'amour de Dieu, la fidélité, le zèle et l'empressement à accomplir ses devoirs, les vertus du parfait chrétien. Par allusion au service que cet aimable cétacé rendit au poète Arion en le rapatriant, il fut même fort souvent employé pour représenter la migration des âmes qu'il dirige vers l'ancre et le port du salut, vers le Sauveur. Ainsi nous le représentent de nombreux monuments et spécialement ceux si intéressants fournis par les catacombes et les tombeaux : sur la tombe de la chrétienne Redempta le dauphin guide une colombe, image de l'âme de la défunte, vers un vase d'onction représentant Jésus; sur une inscription du cimetière de

Saint-Sixte nous trouvons la conviction et l'aspiration du néophyte traduites par un vase, sur lequel deux paons se reposent, accompagnés symétriquement à droite et à gauche de dauphins nageant vers une ancre. Ailleurs, le dauphin seul n'est autre que le chrétien lui-même, sorti de la vie d'épreuves et se rendant rapidement auprès de son Créateur, au séjour des Bienheureux : ici il tient la palme du martyre; là il est impatient et fend l'onde avec célérité; sur le titulus de Culimora, que nous a conservé le P. Lupi, on voit un dauphin aux nageoires étendues et à la bouche béante contemplant avec amour le monogramme du Christ, XP, vers lequel il se dirige.

En parcourant les précieux restes de cette époque, c'est à chaque pas que, sur les pierres tombales, les décorations peintes ou gravées, les onyx, cornalines ou bijoux, ce poisson symbolique, grâce aux qualités et aux allusions multiples dont il est l'objet, nous apparaît dans les figurations mystiques de la primitive Église; il y occupe, à côté du poisson ordinaire, ἰχθύς, rappelant Jésus-Christ et les apôtres, une place égale à celle de l'agneau, de la

Décoration italienne (peinture dans la cathédrale d'Orvieto).

colombe, du navire, des vases, de l'ancre, de la palme, emblèmes cependant tous fort répandus et dont beaucoup sont parvenus, intacts et respectés, jusqu'à nous. Toutefois, quoiqu'il fût souvent rangé parmi les attributs de saint Lucien et qu'il servît encore, outre ses nombreuses applications, à rappeler la profession des premiers adeptes, le dauphin, pour des raisons qui nous échappent, semble avoir été perdu de vue et complètement abandonné au moment où l'Église triomphante néglige peu à peu la convention pour se hasarder timidement à aborder la personnification de la Divinité et des choses saintes. Alors de toutes parts les basiliques s'élèvent et se couvrent des figures du Christ et de la Vierge, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, de l'histoire des prophètes et des martyrs. Ce nouveau mode de décoration et de langage, dans lequel on recherche particulièrement l'expression et le sentiment, de préférence à la perfection des formes, parle certes encore mieux aux esprits que les signes conventionnels et, dès lors, à part quelques emblèmes indispensables, ce n'est plus que lui que nous rencontrons pendant les longues années des périodes latines, byzantines et du moyen âge.

Aussi, oublié depuis longtemps et par les artistes et par ceux-là mêmes pour lesquels il avait été un symbole sacré, ce n'est qu'aux premières lueurs de la Renaissance que le dauphin, cet ami constant des poètes, cet intermédiaire de l'amour et des âmes, est pieusement recueilli comme une chère épave de cette antiquité, alors si passionnément aimée. Bientôt Dante, l'homme le plus savant de son siècle, le chante en ses vers comme les vieux auteurs :

le divin Raphaël l'attelle au char en coquille de sa superbe Galatée; les innombrables décorateurs, qui couvrent à l'envi, sous l'inspiration des grands maîtres, les métaux, les bois, les pierres, les bijoux et déjà les livres de fins ornements et de fantaisistes arabesques, lui rendent toutes ses significations païennes et catholiques, adoucissent peu à peu l'aspect naturel par trop rébarbatif de ce poisson chéri, arrondissent son corps en de souples et belles ondulations, le parent de bonne heure de coquets enroulements et de frondaisons variées, lui donnent enfin de l'élégance et de la grâce pour le transporter, ainsi modifié et ennobli, dans le monde idéal de l'ornement d'où il ne sortira plus. A ces ardents et féconds artistes d'une époque unique il était donné de créer, comme aux beaux temps de l'art antique, avec un animal, en somme, par lui-même insignifiant, peu fait pour séduire et dépourvu de tout, selon Boitard, un motif léger, riche et expressif qui, en rajeunissant les mythes poétiques des temps primitifs, traversera les âges sans vieillir et, grâce à une interprétation admirable, se pliera toujours aux capricieuses rêveries des ornemanistes. A partir de ce moment le dauphin devient un type élémentaire et classique de l'ornement. Comme en sa souplesse il se prête à ravir aux formes et aux combinaisons les plus diverses,

Bordure de l'Alphabet de la mort, par Hans Holbein.

comme il accompagne parfaitement les bases épatées ou les vases élancés qui servent de point de départ aux grotesques, si pittoresquement désignés par Piccolpasso sous le nom de *candelieri*, comme il termine ou commence fort bien les nombreuses combinaisons volutées, les frises abondantes en ornementation nerveuse, les entrelacs délicats et les rinceaux gracieux, il a été sans cesse employé avec des modifications multiples, par simple inspiration ou par symbolisme, à l'église et au couvent, au palais et au château. La Renaissance italienne l'a mis à contribution avec un génie supérieur et l'a répandu presque avec profusion. Il est partout, dans les peintures et les sculptures, les fontaines et les cascades, les dessins et les gravures, les bronzes et les orfèvreries, les étoffes, les livres ornés d'encadrements dès la fin du xve siècle, les céramiques et les pavés remarquables, les meubles et les incrustations, les fers, les ciselures et les armes étonnantes, que nous admirons et étudions encore chaque jour comme de merveilleux modèles, souvent difficiles à égaler.

IV

Grâce à l'engouement général et au courant artistique vite établi, de Rome, de Florence, de Sienne, de Milan, etc., cet élément décoratif se propagea rapidement et sans peine en Espagne, en Allemagne, où il fut très habilement mis en pratique, et pas mal en France, où depuis longtemps déjà le dauphin, grâce au hasard, avait eu l'insigne honneur d'être choisi comme figure de blason par de puissants seigneurs et le fils aîné des rois. On se souvient en effet que la province du Dauphiné tire son nom de l'un de ses possesseurs, appelé Delphinus, que les descendants de ce seigneur se nommaient Dauphins et avaient par allu-

sion et analogie pris pour leurs armes le dauphin-poisson dont ils faisaient même orner leurs casques de parade; qu'enfin en 1349 l'un d'eux, Humbert II, maître du Viennois, céda son patrimoine à Philippe de Valois à condition que l'héritier présomptif de la couronne de France porterait désormais le titre de Dauphin. Aussi, lorsque le légendaire cétacé, richement paré et ornemanisé avec une rare perfection, nous arriva d'outre les monts, il était fort connu des artistes de notre pays, très répandu du Nord au Sud et avait même, en maintes occasions chez nous, subi déjà quelques changements heureux. Toutefois, malgré les essais de timides embellissements il n'avait point encore perdu son aspect naturel et consacré, car jusqu'alors il semble encore exclusivement réservé aux attributions royales, aux emblèmes, devises, armes, etc., toutes choses qui demandaient un certain respect de la tradition et une observation assez fidèle des lois du cérémonial et du blason.

Cathédrale de Chartres.

Ce n'est véritablement qu'après les expéditions méridionales, avec Louis XII et le cardinal Georges d'Amboise, avec François Ier apportant une mode nouvelle, sa plus précieuse conquête, et avec les maîtres italiens qui l'entourent, que le dauphin devient en France un motif de pur ornement, usité et courant, aux allures capricieuses, employé franchement à l'italienne pour les décorations civiles et religieuses. Alors les pilastres, les colonnes, les boiseries, les meubles, les armures, etc., se couvrent de dauphins, ornés d'additions gracieuses jusqu'à ce moment inconnues chez nous; tels nous les montrent encore les débris de l'église d'Essômes (Aisne) et les richissimes panneaux en bois sculpté du château de Gaillon, dont plusieurs spécimens ont été gravés dans cette Revue (10e année, page 354); l'un des plus intéressants vases sacrés du XVIe siècle, le beau calice de l'église Saint-Jean-du-Doigt, en Bretagne, a sa partie supérieure décorée de dauphins affrontés, aux têtes casquées de feuilles d'acanthe et aux queues terminées par des culots et des fruits; parmi les animaux employés pour former les anses des canons, les dauphins sont encore les préférés, soit qu'ils indiquent la puissance royale, soit qu'il y ait allusion entre la rapidité de leur course et celle du tir. Après cette période brillante, durant laquelle Du Cerceau a semé sans cesse le dauphin dans toutes les positions et sous tous les aspects possibles au milieu de ses mer-

veilleuses arabesques, l'ornementation tend à perdre sa délicatesse et son exubérance; elle devient, comme par opposition, plus sobre, nous allions dire plus sombre, avec les guerres de religion, à un tel point que sous Henri IV et sous Louis XIII les rinceaux de feuillage et les arabesques, où se jouaient si harmonieusement les dauphins dociles, n'existent plus. Ce pauvre poisson est dès lors tout à coup laissé de côté; ce n'est plus un élément décoratif que l'on pare librement et à l'envi de riches atours; il redevient, sous son aspect naturel, un insigne exclusivement consacré à la royauté; il est mis en esclavage. Pendant qu'en Italie il continue à être choyé, embelli et appliqué sans cesse avec passion, chez nous il ne doit son salut, comme ornement, qu'en se retirant au sein des nappes écumantes des parcs, qu'en se réfugiant près des fontaines qu'il caractérise, des pièces d'eau qu'il anime éternellement ou des bassins dont il décore les vases; il accompagne encore Amphitrite, Vénus ou l'Amour. Il retourne ainsi dans son antique milieu et vers ses maîtres aimés jusqu'à ce que là viennent enfin le chercher, pour le faire entrer de nouveau dans des arabesques pleines de charme et lui rendre un peu de son ancienne splendeur, les grands décorateurs de Louis XIV, les Lebrun, les Bérain et les Lepautre. Après eux il est recueilli notamment par Bouchardon qui l'a maintes fois mis en œuvre pour ses vases et ses décors, par Vala-

Émail cloisonné chinois (collection de M. Ed. André).

dier qui, se souvenant de la symbolique chrétienne, en a orné la partie supérieure de la cloche de Saint-Pierre de Rome et, enfin, par les ébénistes de la cour qui en formaient, au milieu des roseaux, le motif unique ou principal de l'ornementation des meubles destinés à la famille royale.

A partir de ce moment, malgré sa déchéance politique, le dauphin garde quand même la place qu'il mérite et tient avec honneur dans la décoration.

Tout en subissant encore parfois les fluctuations de la mode et les exigences des styles, il revient constamment sous la main de ces artistes qu'il affectionne et n'abandonne jamais comme le veut la légende. Il reste enfin parmi nous à titre de type élémentaire de l'ornement, type toujours rajeuni et attrayant, souple et fantastique, s'accommodant de toutes les matières : bois, pierre, fer, bronze, peintures ou étoffes, et offrant sans cesse des ressources infinies pour mettre en relief l'habileté de celui qui l'emploie.

Telles sont à grands traits la marche et les transformations qu'a suivies cet ornement en Occident.

Le dauphin, pour ainsi dire né de peuplades asiatiques, s'est, grâce à d'heureuses circonstances, particulièrement développé dans le monde latin. Cependant il n'a pas complètement abandonné son antique berceau, et dans les arts de l'Orient il a, par intervalles, laissé quelques faibles traces. C'est ainsi que nous le retrouvons, au milieu des nombreuses créations de dragons et de monstres, dans plusieurs pièces chinoises ou japonaises, sur lesquelles il garde les mêmes allures et le même laisser-aller que chez nous. Le costume seul diffère; les feuilles d'acanthe et les floraisons multiples ont fait place à un système spécial, très affectionné des artistes de ces contrées, et consistant dans des séries successives d'enroulements, d'appendices en virgule et de crochets en volutes. Le plus remarquable exemple que nous connaissions provient d'un émail cloisonné (collection de M. Ed. André)

représentant une tête ornementale dont la chevelure et les moustaches sont formées de dauphins.

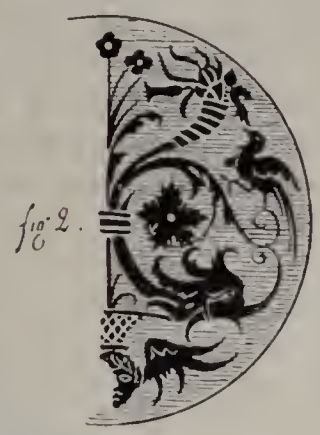
V

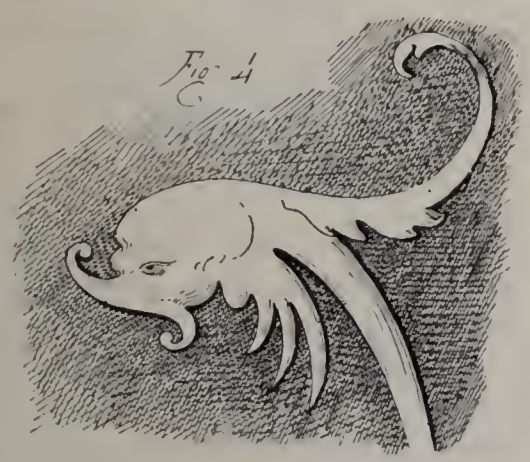
Comme on a pu le voir par ce qui précède et par les figures intercalées, le dauphin nous a été pieusement transmis de siècle en siècle sous deux aspects différents, tous deux se pliant à merveille aux formes les plus variées et aux volontés les plus diverses; il est tantôt *naturel*, tantôt *ornemanisé*, c'est-à-dire modifié et métamorphosé sous une parure coquette. De ces deux façons d'être mis à contribution dans la décoration, la première est la plus ancienne et la plus répandue; elle nous vient des Hellènes, avons-nous dit, et sert principalement pour les allusions, les emblèmes, les symboles, les attributs; c'est l'expression d'un langage mystique, amoureux ou mythologique. L'autre ne date que de la Renaissance italienne et constitue un ornement pur, sans arrière-pensée, n'ayant que la louable ambition d'étaler à propos et ses ondulations fleuries et ses élégances capricieuses.

Dauphin naturel. — La forme donnée par les sculpteurs et les ornemanistes anciens aux dauphins, qui accompagnent leurs Vénus, que monte si cavalièrement le dieu Eros et que nous retrouvons à chaque instant sur les médailles, les bronzes, les lampes, les terres cuites et les mille objets d'industrie d'art parvenus jusqu'à nous, paraît tout d'abord plutôt de convention et de réminiscence pour ainsi dire qu'absolument conforme à la réalité. Mais ce n'est là qu'une question de détails plus ou moins accusés, négligés ou modifiés de parti pris. Au fond l'artiste serre de près l'original qu'il a eu l'occasion de voir et d'étudier à loisir. Comme il avait l'habitude de faire en toute chose il a attentivement observé le modèle pour en dégager les grandes lignes, les traits essentiels et mettre ainsi le caractère en relief, et c'est pour cette raison même, qu'en le traduisant, il lui a fait subir quelques adoucissements voulus tout en respectant la vérité. C'est ainsi qu'il a créé une amélioration artistique et décorative du type, plus élégante et plus souple conformément aux qualités qui lui étaient attribuées. Toutefois cette interprétation est assez scrupuleuse pour que, sans hésitation, les naturalistes s'accordent à reconnaître de suite en elle, parmi les nombreuses variétés établies, les espèces qui paraissent le plus ordinairement sur nos côtes : tantôt celle du dauphin proprement dit (Delphinus), tantôt celle du dauphin commun (Delphinus delphis), que les matelots désignent sous les noms de *bec d'oie* ou d'*oie de mer*, à cause de leur front bombé et de leur museau long et pointu. Cette forme, que l'on peut appeler classique, a été adoptée en quelque sorte dès le principe et, en passant par Rome, en faisant partie de ces modèles remarquables que la Renaissance a interprétés et que nous avons copiés nous-mêmes, elle a été respectée et s'est perpétuée presque intacte jusqu'à nous. Ce n'est qu'en ces derniers temps, vers la fin du XVIIe siècle et tout particulièrement au XVIIIe, que les artistes éminents n'ont pas craint de transformer le bec trop effilé en une masse plus arrondie et plus pleine, en une figure qui dénature absolument l'original, mais répond davantage à l'idée d'ampleur qui régnait à l'époque et rappelle plus directement la tête familière du poisson ordinaire. C'est depuis ce moment que les décorateurs ont surtout modifié la donnée caractéristique et se sont bornés à employer une sorte de compromis, que tout le monde a vu appliqué aux fontaines, que tout le monde connaît et accepte, sans observation, quoiqu'il tende à s'éloigner de plus en plus de la réalité.

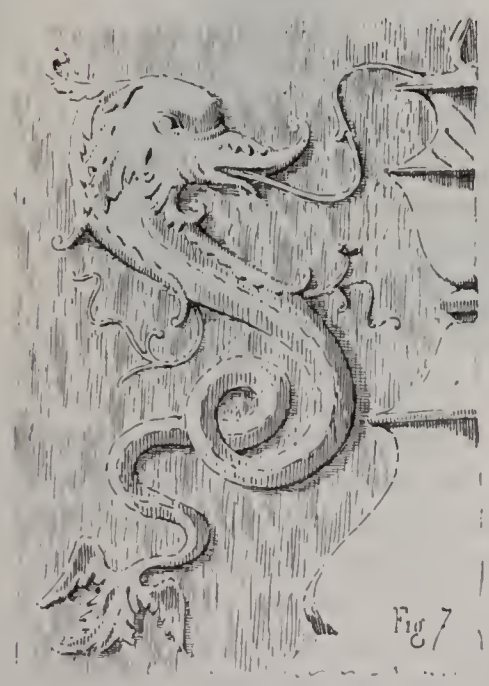
Dauphin ornemanisé. — Lorsqu'à l'époque de la Renaissance en Italie, le dauphin, jusqu'alors respecté dans sa forme et son emploi comme un mythe sacré, fut par les artistes

transformé petit à petit en ornement, il perdit son aspect naturel pour devenir une sorte





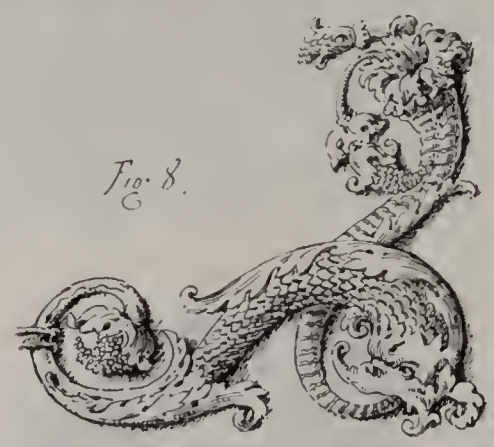
de chimère ondoyante, parfois pompeusement parée. Il subit à cet effet des séries multiples de modifications et d'additions élégantes destinées à lui donner plus de légèreté et de

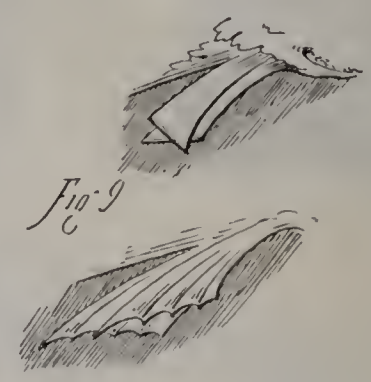


richesse, et ces changements, successifs ou simultanés, ont porté sur les diverses parties qui le composent : la queue, les nageoires, le corps et la tête.

En consultant les plus anciens exemples, on voit que presque de suite la tête a été allégie

et embellie. Souvent le bec s'allonge et plus souvent encore la partie inférieure reste stationnaire pendant que la lévre supérieure s'accroît, s'effile, se reléve en boule comme sur cette étoffe italienne du XVIe siècle (fig. 1), ou s'étire encore jusqu'à se replier en volute délicate ainsi que le montre cette tête (fig. 2), provenant de l'oratoire de Sainte-Catherine à Sienne; ailleurs ce bec se transforme en feuille d'acanthe, par exemple sur la boiserie de l'église d'Essômes (fig. 3). Quant à la bouche proprement dite, elle est comme la porte du proverbe de Musset, ou fermée ou ouverte, et laissant voir tantôt le grand vide d'une gueule





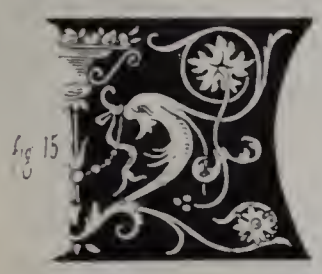
béante (fig. 4, tirée d'un carreau de Faenza, XVIe siècle), tantôt deux rangées de dents acérées. Dans un grand nombre de cas, que les mâchoires soient garnies ou non, l'artiste a meublé cette ouverture d'une langue de fantaisie recourbée en haut ou en bas; sur une étoffe italienne du XVIe siècle (fig. 5), c'est une sorte de perle virgulée; dans une composition de M. Reiber, c'est une volute s'accrochant à un ornement (fig. 6). Dans une frise de Nicoletto de Modène la langue n'est autre qu'une feuille; ici la voilà devenue une tige élancée

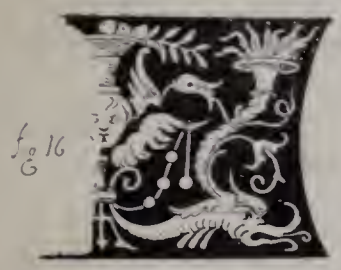
et recourbée comme un bâton de pasteur; là elle se courbe en S et va plonger dans un vase, c'est quelque chose comme un siphon dont se servirait l'animal pour étancher sa soif (fig. 7, morceau de la Renaissance italienne conservé au Musée du Louvre); parfois elle se transforme modestement en dard; ailleurs, enfin, elle deviendra une tige fleurie plusieurs fois recourbée ou une corne d'abondance comme sur ce bas-relief en pierre de la collection Passalucqua, à Milan (fig. 8). Malgré tous ces changements, l'œil reste sensiblement le même et se présente presque toujours sous son aspect naturel, c'est-à-dire enchâssé dans des paupières lisses; le seul caprice que se soit permis le décorateur consiste en l'addition d'une espèce de sourcil qui surmonte ou entoure l'œil et prend la forme de dents de scie ou celle de feuilles mouvementées et découpées. Si parfois, ce qui cependant est assez

rare, le dessinateur indique la présence des ouïes, il le fera encore au moyen de larges feuilles refendues.

Les nageoires de devant n'ont point obtenu grâce ; elles ont été presque toujours fort modifiées, lorsqu'elles n'ont point disparu complètement pour faire place à des retombées de

feuilles d'acanthe, à des courbes volutées et autres enjolivements. Comme dans les exemples donnés plus loin on aura maintes occasions d'en trouver de nombreux types, nous nous





bornerons à signaler seulement les métamorphoses les plus simples. Elles ont consisté à traduire la membrane soutenue par des rayons osseux au moyen d'appendices réguliers, droits ou en forme d'éventail, se terminant brusquement par une ligne rigide ou en découpures curvilignes (fig. 9) ; parfois ces appendices offrent une série de canaux placés côte à côte (fig. 10, extraite d'un chenet du XVIIe siècle, collection de M. L. d'Yvon) ou un groupe-

ment de barbes soit arrondies, soit pointues (fig. 11, peinture de l'ancien palais des ducs de Bavière, à Landschut), qui donnent à l'ensemble l'aspect d'une aile ou d'un aileron, suivant la grandeur du dessin. Pendant que cet accompagnement de la tête était plus ou moins négligé, la nageoire dorsale au contraire, cette sorte de crête à laquelle s'accrochait jadis le dieu malin, ou des enfants ailés, ses dignes frères (fig. 12, terre cuite de la collection Campana), a été presque toujours respectée par les artistes originaux, qui se sont fait un plaisir immense et une sorte de règle de l'accuser, de l'allonger, tourner, enjoliver, fleurir, même jusqu'à l'excès. Ici, sur un carrelage italien (fig. 13), c'est une simple feuille

se repliant en corne au-dessus de la tête; puis cette feuille s'allonge, forme un casque et se relève en volute au milieu du dos; là, la grande feuille enveloppe le corps et la nageoire est remplacée par un culot d'où sort une volute majestueuse (fig. 14, travail italien), ou par une spirale à rosace de feuilles avec milieu fleuri (fig. 15, oratoire de Sainte Catherine à Sienne), ou par une corne d'où s'échappent des flammes (fig. 16, oratoire de Sainte-Catherine à Sienne). Quelquefois même cette partie de la bête est tellement décorée et développée qu'elle a plus d'importance que le reste du sujet et forme à elle seule une sorte d'arabesque dans le genre de la figure 17, empruntée à un carreau italien du XVIe siècle.

Tout cela n'est pour ainsi dire que de peu d'importance, qu'une sorte de prélude, en comparaison des formes, des contorsions et des parures réservées au souple corps de cet animal végétalisé. Jadis, au bon vieux temps du respect de l'étiquette, quelques timides s'étaient seulement permis d'orner les écailles du dauphin royal en les semant de fleurs de lys, et

cela suffisait à donner un brillant éclat et à rehausser largement les pièces d'armes, si admirées en champ clos. Mais, dès qu'à côté de ses fonctions d'emblème et de devise parlante, le légendaire cétacé entra dans le domaine de l'ornement comme simple élément susceptible de recevoir toutes les amplifications et suppressions possibles, la carrière fut toute grande ouverte à l'imagination créatrice, cette folle du logis qui souvent enfanta de belles et dura-

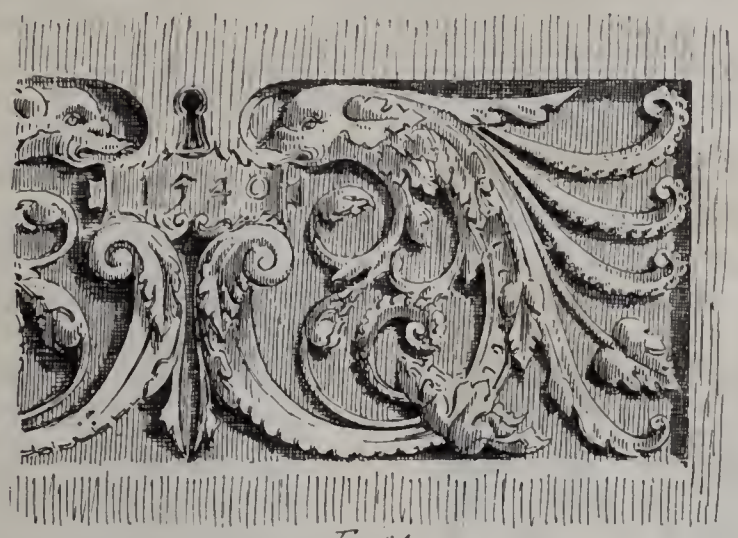


Fig 21.

bles choses. Chacun sembla, à partir de ce moment, lutter de recherche et d'élégance et ce fut à qui trouverait mieux que son voisin en s'efforçant de créer du neuf.

Ceux-ci parent et enveloppent le dauphin d'une ou de plusieurs feuilles d'acanthe comme

Fig 22

Fig 23

Fig 24

d'un corselet qui épouse et fait valoir les formes (fig. 18, encadrement des dalles de marbre de la cathédrale de Sienne), ou comme d'une tunique flottante d'où s'échappent d'autres feuilles et des tiges qui vont s'épanouir en rosace (fig. 19, composition de M. Th. Schoop de Vienne). Ceux-là remplacent le corps par une grande feuille à larges digitations, tel que sur une étoffe du XVIe siècle (fig. 20), ou bien le transforment en une sorte de gaine qu'ils recouvrent de mille colifichets, de feuilles légères, de gousses à crosses, de culots, etc.,

dans le genre de l'exemple (fig. 21) fourni par une cassette en chêne sculpté, datée de 1540 et appartenant au musée des arts industriels de Berlin. D'autres tordent le dauphin sur lui-même, en forment un fuseau cannelé, qui, raide et solidifié, prend la tournure architecturale d'un pied de table ou d'un balustre, comme l'a fait Jan van Mabuse sur une aumônière de son *Adoration des rois mages* (fig. 22), et comme nous en trouvons de nombreux spécimens dans l'art espagnol, spécialement pour les meubles et les têtes de layettes.

La queue, enfin, répond elle aussi à tout ce système d'ornementation multiple et dans un grand nombre de cas prend des allures très mouvementées et très riches, parfois de l'originalité la plus grande et la plus imprévue. Là encore chacun a lutté de fantaisie. On a commencé, comme toujours, par de simples changements fort modestes : de presque droite la queue est devenue ondulée, s'est repliée sur elle-même, s'est enroulée plusieurs fois et la nageoire caudale, dont la forme naturelle rappelle celle d'un croissant avec échancrure en accolade dans son milieu, a été remplacée par une feuille épanouie. Bientôt au bouquet

foliacé se joignent des volutes ou des vrilles; puis des boutons de fleurs, des culots, auxquels s'ajoutent bien vite des enroulements en spirale et des volutes (fig. 23, frise par Nicoletto de Modène). Il ne reste dès lors plus trace de la nageoire, elle est simplement *rappelée* à l'ancien palais des ducs de Bavière (fig. 24) par une volute garnie de plumes; dans une composition de M. Offinger, par une triple feuille à crochets (fig. 25); dans l'œuvre de M. Storck de Vienne, par un bouquet de fruits (fig. 26). Enfin ces ornements, encore simples, disposés en touffe, en aigrette ou en éventail, qui servaient si bien de rappels, finissent eux aussi par être négligés et font place à d'immenses et prodigieuses combinaisons plus élancées et plus riches. En ce nouveau genre, en ce mode plus délicat, il existe des exemples merveilleux fort nombreux, provenant particulièrement des grotesques et des enchevêtrements qui décorent les montants, les panneaux, les pilastres et les frises. Pour n'en citer que quelques-uns, nous appellerons l'attention sur ce dauphin qui s'évanouit en corne d'abondance au palais des Doria à Gênes (fig. 27), sur ces floraisons terminales compliquées de rinceaux, de culots, de brindilles, etc., qui atteignent parfois un tel développement que le poisson devient une véritable plante et ne manifeste guère sa présence que par sa tête, servant de point de départ ou de support (voir la fig. 19 et la fig. 28, ornement en marqueterie de bois de l'église San Pétronio, à Bologne). Bien plus, cette queue aux enroulements fantaisistes, comme si elle n'était pas assez importante, vient parfois se terminer par un buste ou un camée dans un manuscrit de Flavius Josèphe à la bibliothèque Mazarine

(fig. 29), ou par un personnage, une sorte de marmouset, dans un panneau du château de Gaillon (fig. 30). Nous la voyons également çà et là finir comme elle a commencé, c'est-à-dire s'épanouir en un autre dauphin, placé en sens contraire du premier à l'extrémité d'une tige déliée, garnie de feuilles et courbée en S; alors l'ensemble offre une symétrie relative, une similitude variée, amusante même, qui meuble admirablement la forme, au sens indécis, choisie par l'artiste : telle est celle de ce travail allemand (fig. 31).

Dans l'œuvre de Nicoletto de Modène, dont le goût si fin et la verve intarissable nous ont fourni déjà tant de modèles, nous trouvons encore un dauphin terminé par un autre

dauphin, mais d'une manière toute particulière, originale au possible, que l'on ne rencontre nulle part et qui vaut certes la peine d'être mentionnée; car indépendamment de son étrangeté, elle a en plus des qualités de stabilité et d'assiette fort bien comprises. Cette construction — c'en est une assurément — sert de base et tient en équilibre une arabesque fort chargée. Pour s'épater à son aise et s'asseoir solidement, ce pied se compose (fig. 32) d'un dauphin allongé dans toute la largeur du demi-panneau, puis se relevant au centre pour se replier sur lui-même et venir s'y cramponner et s'y arc-bouter par une patte à griffes, qui lui sert de queue et donne elle-même naissance à un deuxième dauphin servant de cadre à un médaillon. Enfin dans des combinaisons moins ingénieuses et de plus petite importance, on rencontre quelquefois le dauphin, comme sur cette étoffe italienne du XVIe siècle, métamorphosé en véritable plante dont la tête de l'animal forme la fleur et la queue une vraie tige sortant d'un vase ou de pleine terre (fig. 33).

VI

En rassemblant tous ces tronçons que nous venons de détailler et en reconstituant les ensembles résultants, on se rend facilement compte, qu'en pareille matière, l'ornemaniste intelligent, l'artiste inspiré, a su se créer, par l'heureux et fécond mariage de ce poisson et de la flore, des ressources infinies d'élégance et de nouveauté, dont il tire les plus jolis effets sans par trop se livrer à des extravagances et charger son motif. Cependant il ne s'arrête souvent dans son inspiration que pour broder de plus belle ce thème, qu'il affectionne à bon droit, et semble ainsi un instant s'égarer comme à plaisir dans le royaume, si abordable, du caprice et de l'idéal, où toute entrave paraît inconnue. Mais ses débordements ne sont qu'apparents; là encore son rêve n'est pas sans bornes, malgré la luxuriante profusion. Si nous regardons de près les ouvrages de ces créateurs, nous voyons qu'ils se sont presque toujours arrêtés au bon moment pour arriver au but final : l'harmonie de l'effet d'ensemble. C'est que le bon goût et l'art ont, pour la satisfaction de notre esprit, des lois sages qui règlent la mesure et empêchent de franchir les saines limites, des lois, mises en évidence ou habilement dissimulées, qui proviennent de la forme à décorer, de la convenance du

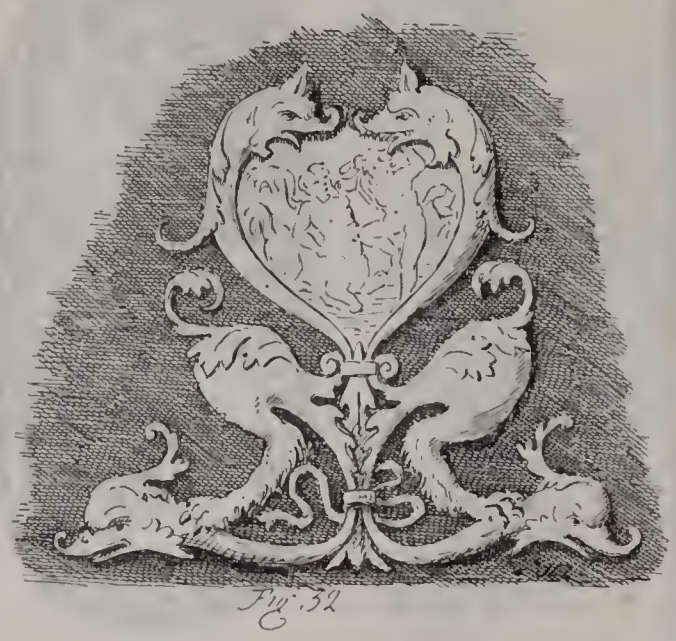


Fig. 32

Fig. 33

sujet, de la division des surfaces, du sens dominant, de l'importance des masses, de la pondération, de la symétrie, etc., etc.

Malgré leurs productions aussi variées que nombreuses, les maîtres de talent qui nous ont précédés laissent encore le champ libre à l'inépuisable don d'invention. Le dauphin, ce vieil élément classique, peut comme beaucoup de ses congénères, être rajeuni et figurer de nouveau longtemps sur nos pilastres et nos fontaines, nos tentures et nos panneaux. Si les robes dont on l'a revêtu, quoique parfois d'une grande élégance et d'une belle tournure, nous paraissent vieillies, rien n'empêche de les renouveler de coupe et de décoration. Nous avons d'autres colifichets, d'autres plantes qui habillent à merveille et ne demandent qu'à remplacer les corsages en feuilles d'acanthe et les traînes en volute, en cresson ou en feuilles d'eau. Après avoir été italien, germain, espagnol, Louis XIV, qu'il soit XIXe siècle et à la dernière mode. Déjà quelques chercheurs passionnés du neuf ont tenté cette rénovation.

Connaissant maintenant les formes principales et les modifications diverses que ce motif d'ornement a subies dans ses pérégrinations, il est intéressant et utile de connaître sous

quels aspects et de quelles façons il été présenté par les artistes qui nous servent de guide. C'est de plus un moyen de s'assurer si l'on peut chercher quelques combinaisons nouvelles ou s'il faut simplement se borner à suivre les modèles existants.

Les différentes manières de disposer ou de grouper les dauphins dans le décor sont assez restreintes tout en permettant une grande variété; elles se réduisent à 7 types principaux. Nous ne trouvons en effet cet animal employé que : 1° *seul;* 2° *aligné;* 3° *affronté;* 4° *adossé;* 5° *relié ou entrelacé;* 6° *décapité;* 7° *dénaturé.*

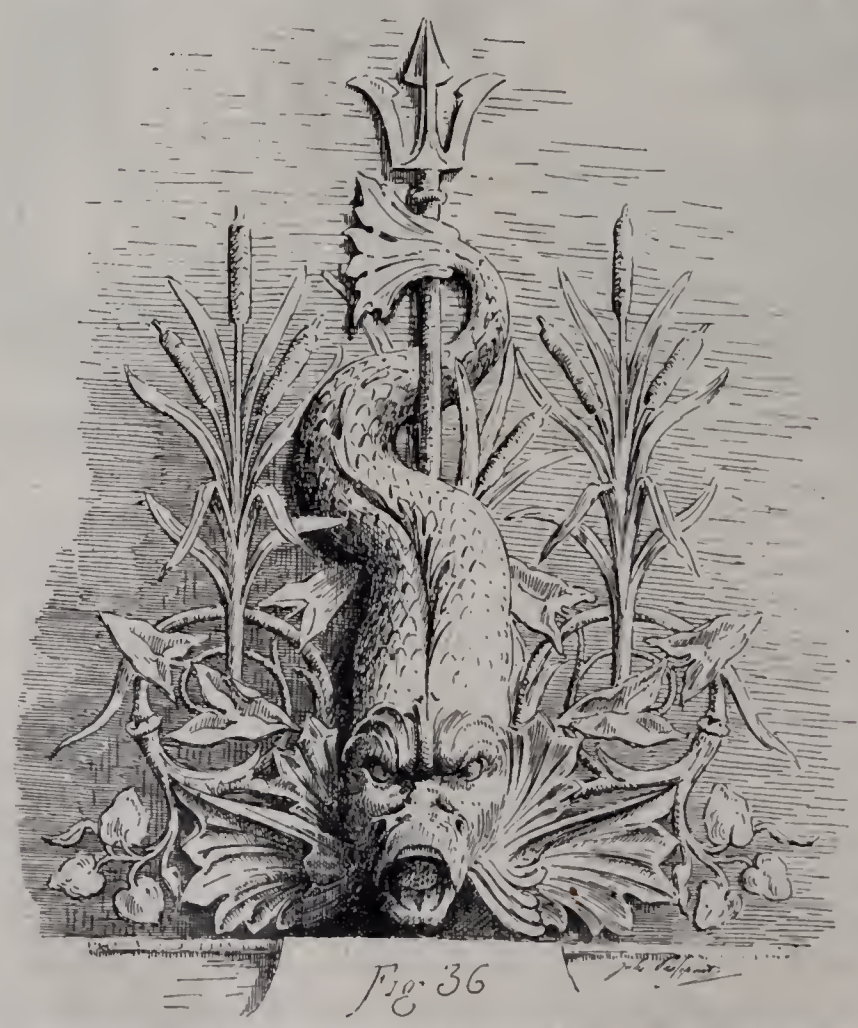
Dauphin seul. — Introduit seul dans une composition, le dauphin se rencontre non seulement dans les peintures et les sculptures, sur les médailles et les bronzes, mais encore dans les cascades et les fontaines, sur les céramiques et les armes, les meubles, les étoffes, les

fontes de fer, etc., en un mot dans tout ce qu'on est convenu d'appeler les produits de l'art appliqué à l'industrie; il fait aussi partie de ce vieux langage qu'on nomme le blason. Alors, suivant les cas, il est représenté de deux façons distinctes, soit avec accompagnement d'eau, de vagues, d'écume ou de plantes aquatiques, soit sans aucun rappel de l'élément dans lequel il vit. Cela dépend du sens qu'on lui donne et de l'application qu'on en fait, car il a des attributions multiples : il est, comme nous le savons déjà, symbole, langage, personnification d'idées, de sentiments et de pouvoir, ou enfin ornement pur.

Lorsqu'il accompagne Vénus, l'Amour, Galatée ou une déesse maritime quelconque, presque toujours il garde en entier son aspect naturel, exactement comme sur les devises ou les tombeaux des premiers chrétiens. C'est au milieu des flots, qu'il fend avec docilité ou qu'il bat de sa queue arrondie et frémissante, qu'il escorte le char des divinités de la mer ou participe à leurs ébats, ainsi que nous le montrent beaucoup de tableaux mythologiques; ou bien qu'il tire le char de la fille de Nérée ou la conque d'une nymphe (fig. 34, dessin du Cangiage); ou encore qu'il se laisse guider de la main, du fouet et du trident par le dieu malin, crânement posé à califourchon, comme un chéneau de la collection Campana nous en fournit un exemple (fig. 35). Tel nous le représente également l'artiste qui interprète la légende du poète Arion ou celle des matelots châtiés par Bacchus. Au bord des grands bas-

sins, au milieu des nappes blanchissantes, il baigne son ventre et ses nageoires de marbre ou de bronze dans l'eau qu'il anime ou alimente. Parfois il sort de l'onde et, véritable

amphibie, s'enfonce dans les roseaux au fond du parc et au détour d'une allée, se dresse au centre d'une ornementation symétrique pour former une fontaine adossée, comme à Gre-



noble (fig. 36); ou bien encore vient échouer, au palais royal de Caserte, sur d'immenses rochers d'où il vomit éternellement une pluie de perles qu'irise le soleil.

Devenu en quelque sorte un être supérieur, un emblème parlant, ou simplement considéré comme motif d'ornementation ordinaire, il est alors dégagé complètement par le décorateur. Plus d'eau, plus d'arums, de flammes, de roseaux ou de sagittaires, lui seul et, tout nu ou habillé, il suffira pendant des siècles à dire beaucoup ou à richement décorer. Nous

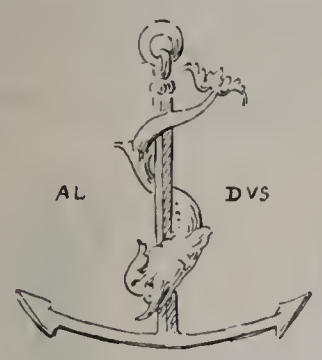


Fig. 37.

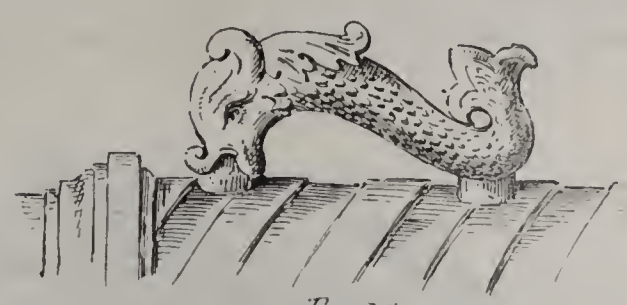


Fig. 38.

l'avons vu chez les anciens exprimer la présence de la mer, indiquer un port et une puissance maritime sur des vases peints ou des médailles. Posé sur la main de Poseïdon, il caractérise le grand dieu. Sur des pierres fines, des camées, des images, il parlera au chré-

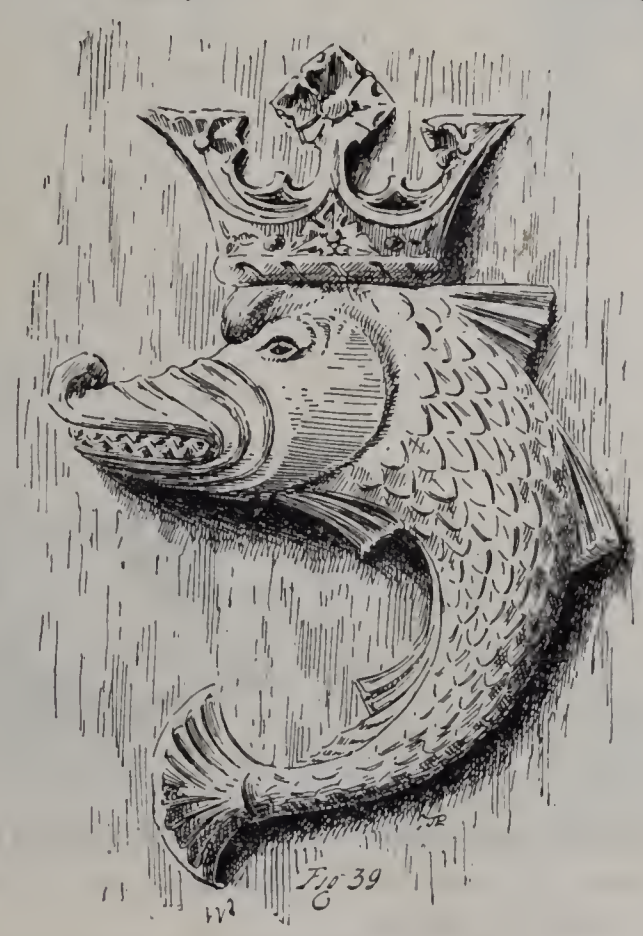


Fig. 39

Anse d'un canon polonais.

tien, au ménage uni, à l'amoureux et à l'ami une langue conventionnelle pleine de charme. Dans la marque adoptée en 1502 par Alde Manuce, il représente la rapidité contenue par l'ancre, ce qui traduit graphiquement le « hâte-toi » lentement (fig. 37). Dans ce sens de vélocité, c'est encore lui qui pendant une longue période formera les anses des canons (fig. 38, œuvre polonaise). Comme signe distinctif des fils aînés de nos rois, il sera semé sur tous les

objets qui leur appartiennent ou relèvent de leur puissance, à ce point qu'aujourd'hui il sert de guide au collectionneur principalement pour certains meubles fabriqués tout exprès pour le dauphin ou la dauphine, sa femme. Il accompagne la couronne de France (fig. 39) et se place, au même titre que le porc-épic, la salamandre, etc., dans la décoration des châteaux et des armures (fig. 40, cimier du casque perdu par François Ier à la bataille de Pavie, musée de Madrid). Seul encore, il décore parfaitement les formes rondes ou ovales, carrées ou rectangulaires, d'éléments décoratifs en faïence, tapisserie, broderie, peintures, panneaux

et balustrades, grâce souvent à ses ondulations variées et plus souvent encore aux souplesses élégantes des innombrables floraisons dont on l'agrémente. Là, la plus grande liberté est laissée à l'artiste (fig. 41, palais du Louvre).

Enfin dans le blason, écriture soumise à des règles fixes, il occupe des positions déterminées et est susceptible de recevoir différentes épithètes suivant les émaux dont il est embelli. Il se place surtout de trois façons : *droit*, ayant la tête et la queue tournées du côté dextre de l'écu; *courbé*, lorsque les extrémités tendent vers la pointe; *versé*, quand au contraire elles se dirigent vers le chef. De plus, en conservant ces positions il peut être : *allumé*, si l'émail de l'œil est différent; *loré*, si ce sont les nageoires; *barbé*, si c'est la barbe; *crêté*, si c'est la crête; *pamé*, s'il a la gueule ouverte et les yeux fermés; *couronné*, si la tête est

surmontée d'une couronne comme dans les armes de France dont nous avons donné le dessin.

Dauphins alignés. — Les dauphins que nous appelons *alignés* sont des dauphins seuls, souvent tous semblables, que le décorateur range en ligne, droite ou courbe, symétriquement par répétition ou alternance. En général ce moyen est employé soit pour le soubassement d'un édicule, soit le long d'un lavabo, soit autour du fût supportant une large vasque, soit au pied d'un candélabre, soit dans les ondulations de la corbeille d'un chapiteau en coquille, dans le genre de celui indiqué par Bérain dans un de ses dessins (fig. 42). La même raison a fait parfois ranger ces animaux, par rayonnement, au centre ou au bord d'une surface circulaire.

Dauphins affrontés. — Quoique les exemples des deux premiers modes d'emploi soient fort nombreux, c'est cependant accouplés, c'est-à-dire deux par deux, que les ornemanistes

Fig. 42

Fig. 43.

ont le plus fréquemment mis les dauphins à contribution, et cela parce qu'ils les ont presque toujours introduits dans des compositions symétriques disposées soit en hauteur, soit en largeur et spécialement dans les bases d'arabesques. Alors ces animaux peuvent se présenter de deux façons : ou bien ils se regardent, ils sont affrontés, ou bien au contraire ils sont tournés dos à dos, ils sont adossés. Enfin dans l'une et l'autre position on les

Fig. 44. — Soubassement d'une fontaine; composition de Bérain.

trouve soit complètement libres, indépendants l'un de l'autre, soit rattachés entre eux par quelque entrave ou par leur propre corps; c'est cette dernière catégorie que nous avons classée sous le nom de dauphins reliés et entrelacés.

Les dauphins affrontés, que nous voyons si gracieusement servir de point de départ ou de centre à des ornementations abondantes en courbes fleuries, en feuillages, en animaux divers, en personnages et en attributs, sont dans pas mal d'exemples placés simplement face à face. Il en résulte entre eux un petit vide, un manque de rappel de l'axe de symétrie,

racheté souvent par la présence d'un corps étranger : un bouton de porte, une entrée de serrure, une console, etc. Aussi presque toujours, pour bien mettre en évidence l'axe autour duquel toute la construction se tient en équilibre, le décorateur dispose les dauphins à droite et à gauche d'un motif central, plus ou moins important, qu'ils sont chargés de garder, d'accompagner, de soutenir ou de meubler. A la fontaine de la rue Borgo Nuovo, à Rome, près du Vatican, les animaux sont de chaque côté de la seconde partie du monument; ils en supportent la grande vasque de leur queue enroulée et envoient en bas deux jets croisés (fig. 43); dans un travail italien, ils forment comme des anses à un grand candelieri fort élancé (fig. 45); à la galerie d'Apollon, au Louvre, ils alignent une fontaine, faisant partie des compositions larges et puissantes de Bérain (fig. 44); sur un fragment d'arabesque, provenant du château de Blois (fig. 46), ils calent une coquille du bout de leur museau et, par

Fig. 45.

Fig. 46

Fig. 47

leur queue fleurie, servent à un être imaginaire à se maintenir dans une situation difficile; enfin sur l'aumônière, dessinée par Jan Van Mabuse, ils semblent surveiller le fermoir en fidèle gardien, comme sur la cassette du musée de Berlin (fig. 21 et 22).

Dauphins adossés. — Aussi souvent que les dauphins se regardent dans les compositions ornementales, aussi souvent nous les rencontrons se tournant le dos tout en remplissant les mêmes fonctions et occupant des positions analogues vis-à-vis d'eux-mêmes ou du motif-milieu. Donner des exemples spéciaux serait dès lors inutile, et d'ailleurs on a pu en voir des fragments dans la première partie de cette étude. Nous nous bornerons à signaler le cas particulier de croisement de dauphins adossés, groupés par Nicoletto de Modène, pour former un cadre à une petite tête d'Amour (fig. 47).

Dauphins reliés ou entrelacés. — Lorsqu'ils groupent deux dauphins pour les bases, les centres, les réunions de deux parties semblables ou semblablement disposées, les décorateurs afin de donner plus de tenue, plus de cohésion et de maintien à l'ensemble de leur compo-

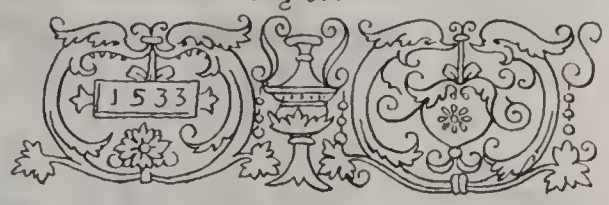
sition, ont recours à chaque instant à un procédé fort simple qui consiste à relier les deux bêtes par une sorte de trait d'union, élégant et léger, accusant bien sa fonction. Cette continuité des motifs s'obtient par *liaison*, *tangence avec attache* ou *croisement entrelacé*, et

Fig. 48.

s'applique soit au museau comme à Blois (fig. 48), soit à la queue comme à Sienne (fig. 49), soit aux deux à la fois comme sur cette bande composée par Egenolff en 1533 (fig. 50),

Fig. 49.

Fig. 50.



soit par le milieu du corps comme sur une console vénitienne, actuellement au musée de Hambourg (fig. 51). En cette circonstance les principaux liens employés consistent en

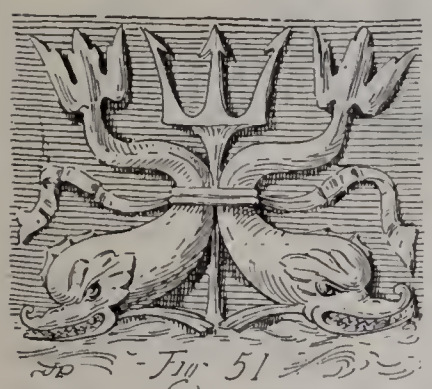


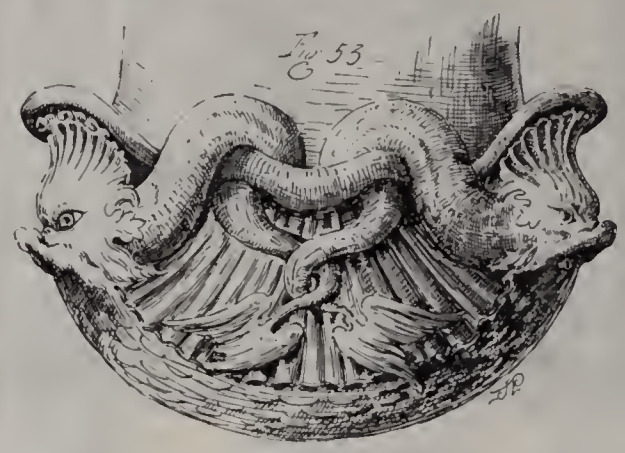
Fig. 51

Fig. 51 bis

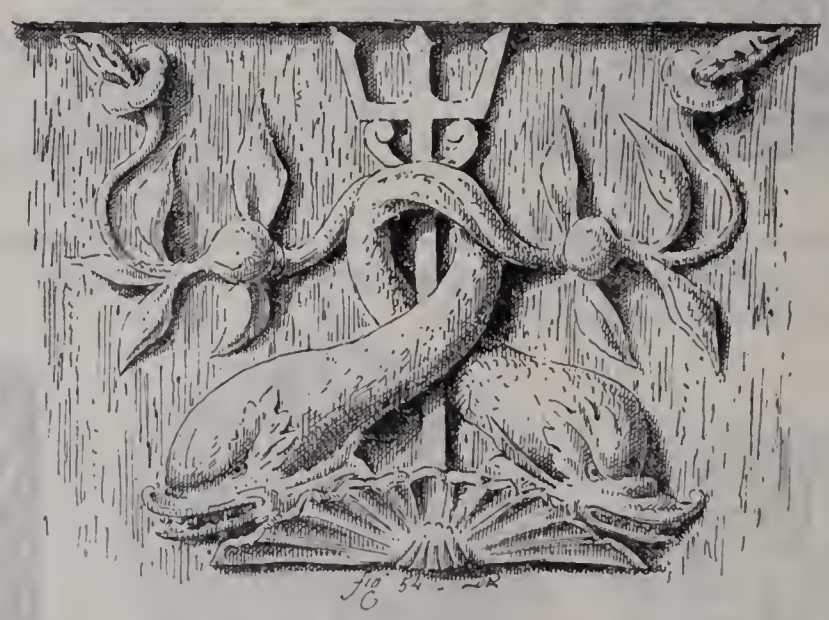
Fig. 52.

anneaux, en rubans, en guirlandes de perles, de fleurs, de feuilles ou de fruits, parfois en enroulements circulaires (fig. 51 bis, Sienne) et parfois aussi au moyen d'un culot d'où part une nouvelle floraison dans le genre de ce fragment d'entourage (fig. 52), provenant

de l'*Epigrammata antiquæ urbis*, imprimé en 1521 par Jacques Mazocchi. Dans les cas de croisement on supprime l'attache secondaire et ce sont les deux cétacés qui s'enroulent. Ce moyen donne souvent de gracieux résultats et peut se faire de plusieurs façons originales. Pour n'en citer que quelques exemples, nous dirons qu'à la panse d'un vase Bouchardon réunit les dauphins par la queue (fig. 53), que Boucher les enlace par le corps pour former le pied épaté d'une fontaine dont ils supportent la coquille supérieure, que très fréquemment les dauphins s'entre-croisent et ensemble et avec un objet central, tel qu'un trident



(fig. 54, église de l'Aisne), une rame ou un fût (fig. 55, dessin de Bouchardon). Lorsqu'enfin deux dauphins sont accouplés pour former ces heurtoirs superbes de la Renaissance, que l'Italie montre encore avec orgueil, ils s'entrelacent le plus souvent autour d'un anneau métallique ou sont reliés par des mascarons, des génies ou des divinités mythologiques, ainsi que l'indiquent assez ces deux heurtoirs de Bologne (fig. 55 bis).



Dauphin décapité ou *tête seule*. — L'usage d'employer isolément la tête du dauphin pour tantôt former un motif d'ornement, tantôt donner à un objet une silhouette capricieuse, originale et bien appropriée à l'usage, semble remonter au début de la Renaissance italienne. Ce serait alors dans le même moment que les artistes s'appliquaient à ornemaniser le dauphin, qu'ils auraient songé à utiliser la tête seule dans plusieurs circonstances et tout particulièrement pour la confection de ces casques si riches et si élégants dont ils ont gardé la spécialité pendant de longues années. C'est du moins ce que permettent de penser les nombreux exemples parvenus jusqu'à nous.

Considérée comme départ ou comme terminaison d'ornements légers ou de sveltes entrelacements, cette tête se rencontre dans des décorations peintes, des dessins, des sculptures, des panneaux ajourés en fer ou en fonte, des marqueteries, des faïences, des nielles, etc., même dans l'art chinois ancien, aux anses du fameux vase de l'ancienne collection Galichon (fig. 56). Parmi les modèles du genre nous mentionnerons particulièrement un petit motif sur fond d'or, composé à la bonne époque par un miniaturiste italien pour la *Vie*

des ducs d'Urbin, appartenant à la bibliothèque du Vatican (fig. 56 bis), un fond de stalle en marqueterie, exécuté en 1620, dans le chœur de l'église Sainte-Catherine à Kremnitz, Hongrie (fig. 57), et un panneau de fonte (fig. 58).

Le XVIe siècle fut certes le moment où le casque se para de toutes les splendeurs d'un

luxe inconnu jusqu'alors; on avait un insatiable besoin de faire montre de richesse et de bon goût; chacun luttait, les clients de faste et d'orgueil, les compositeurs et les ciseleurs d'originalité et de talent. Aux gravures, dorures et damasquinures, aux ornements ciselés et repoussés, les orfèvres ajoutaient encore des matières riches et délicates, incapables de résister au choc de la lance ou au moindre coup de la hache d'armes. Aussi ces pièces splendides n'étaient employées que pour prendre part aux magnificences des tournois éclatants, aux fêtes royales ou aux réceptions pompeuses. Elles étaient avidement recherchées par Maxi-

milien, François Ier, Charles-Quint, etc., et les grands seigneurs de leur entourage; souvent même elles avaient été offertes en cadeaux aux souverains par le Pape. Leur décoration consistait fort souvent à garnir ou à former la calotte du casque par un être fantastique, chimère, oiseau, masque, etc., comme pour ajouter à la terreur et à l'épouvante que le guer-

Fig. 57. Marqueterie de 1620.

Fig. 58.

rier inspirait à son adversaire, suivant l'usage et la croyance des temps primitifs. La tête du dauphin, volumineuse et bizarre, était bien faite pour séduire un artiste et lui fournir d'excellentes ressources; aussi bientôt prit-elle rang parmi les capricieuses créations. D'ailleurs lorqu'on regarde les mouvements contournés de cette tête difforme, les plis et les

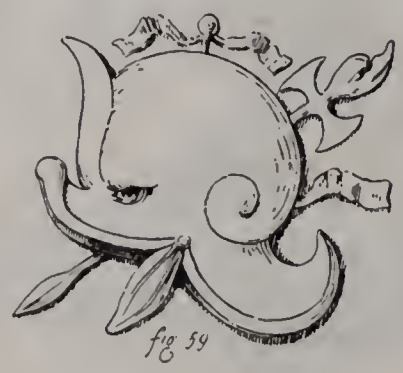
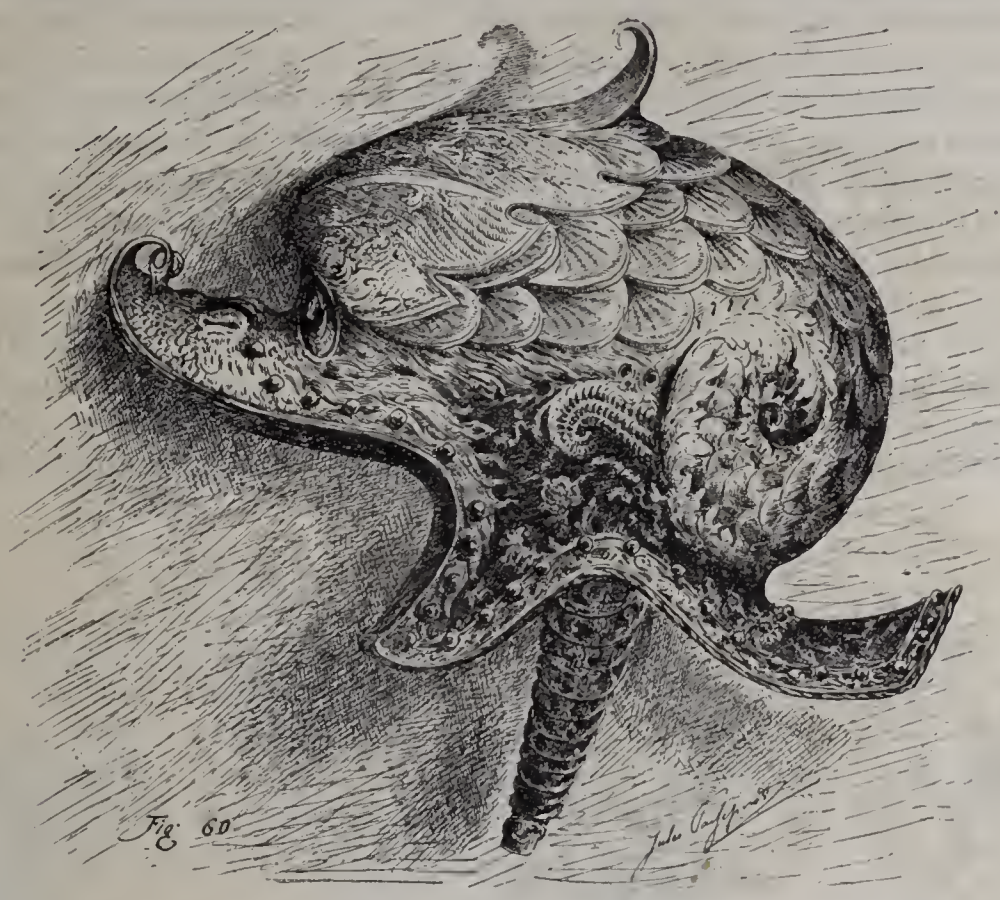


fig 59

bourrelets nombreux qu'elle offre, ses yeux menaçants, ses dents pointues qui aspirent à déchirer, la crête et les aspérités qui l'accompagnent, on voit vite combien il est facile et charmant de tirer de ce motif un casque à figure grimaçante, d'une étrangeté saisissante et permettant de faire valoir toutes les ressources de l'art et de l'imagination. En ce genre l'Italie et l'Espagne ont produit des merveilles et la France a eu des artistes dignes d'être opposés aux meilleurs créateurs de l'étranger. Beaucoup de ces chefs-d'œuvre sont parvenus jusqu'à nous; les musées en renferment de nombreux spécimens, extrêmement curieux et variés, qui mériteraient à eux seuls une étude spéciale et de longue haleine. Aussi à titre

d'exemples nous ne signalerons que trois types : l'un simple (fig. 59), sculpté sur une console de Venise et semblant indiquer la première idée; les deux autres montrant des œuvres



Casque orné de dauphins (Collection de l'Armeria real, de Madrid).

Casque orné de dauphins (Collection du Musée d'artillerie de Paris).

de choix (fig. 60, provenant de l'Armeria real de Madrid, et fig. 61, conservé au Musée d'artillerie de Paris).

Outre ces deux applications, l'une coquette, l'autre luxueuse, la tête seule du dauphin a encore été mise à contribution pour orner des objets plus ordinaires et plus vulgaires. Nous la voyons employée depuis fort longtemps pour la décoration terminale des tuyaux de descente et des robinets de fontaines, comme une sorte de diminutif des fonctions souvent remplies par l'animal entier dans les grands jets d'eau et les bassins des riches demeures. Le plus ancien modèle nous est signalé par Viollet-le-Duc dans son Dictionnaire; il date du XVIe siècle et est exécuté en fonte de fer; il se trouve en France, à Orléans, en face le portail royal de la cathédrale (fig. 62). Depuis cette époque l'exemple a été maintes fois suivi et les modifications apportées par les architectes et les fondeurs sont de peu d'importance; elles portent sur la physionomie, la bouche plus ou moins ouverte et la traduction ornementale de la crête ou de la barbe. Enfin, puisqu'il n'y a qu'un pas, l'opération étant la même, entre le déversement des eaux et le transvasement d'un liquide d'un vase dans un autre, on s'est également servi du dauphin et surtout de sa tête seule pour agrémenter ou confectionner des cannelles de luxe, en argent, en cuivre, en bois. En général ces instruments desti-

nés à des objets élégants sont de petite dimension et souvent enrichis par la présence d'ornements secondaires, voire même de personnages ou de scènes (fig. 63, cannelle en laiton, allemand moderne), rappelant les exploits des Silènes ou le culte de Dionysios.

Enfin nous signalerons à titre de curiosité, car c'est peut-être là un exemple unique, l'emploi que Heinrich Vogtherr a fait de la tête du dauphin : dans un de ces chapiteaux fantaisistes, qui forment une planche de son recueil intitulé « Petit livre d'art », il s'est servi de la tête de ce cétacé pour former à droite et à gauche la barbe du mascaron central (fig. 63 bis).

Dauphin dénaturé. — Si on s'est servi, dans la plupart des cas avec un rare bonheur, de la tête seule du dauphin, l'opération contraire devait être pour ainsi dire naturellement tentée. Il devait venir un jour à l'esprit chercheur et fantasque d'un artiste, épris d'étrangeté, d'essayer à utiliser à part ce corps ondoyant et cette queue frétillante, se prêtant si bien aux fantaisies décoratives. C'est ce qui arriva, en effet, à l'époque même où le dauphin sous tous ses aspects divers trouvait place dans les compositions fouillées des peintres et des sculpteurs; à la féconde Renaissance, en Italie et en France, il était donné de nous faire cette nouvelle surprise. Cependant il ne faudrait point croire qu'on employât alors uniquement la partie postérieure restante de l'animal; malgré ses sinuosités gracieuses et les enjolivements luxueux qu'on est en droit d'y ajouter, elle eût quand même manqué d'intérêt et ne fût plus devenue qu'un tronçon capable de former un pied, une chute, une fin plus ou

moins heureuse. Ce qui motivait cette mutilation, c'était, d'après le grand nombre d'exemples, assurément l'ardent désir de trouver du neuf, de doter encore le monde ornemental, déjà si riche, d'un être nouveau, inconnu dans la création, et excitant la curiosité par son apparition que nul n'attend et dont personne ne se doute. Pour obtenir ce produit imaginaire, à ce morceau d'animal on en adapta un autre, quelquefois de convention, mais presque toujours déjà existant et provenant d'une espèce différente; on lui souda une tête accompagnée ou non d'ornements et de feuilles, et le résultat bizarre de cet accouplement original, et même gracieux fort souvent, fut considéré comme une sorte de métis, de com-

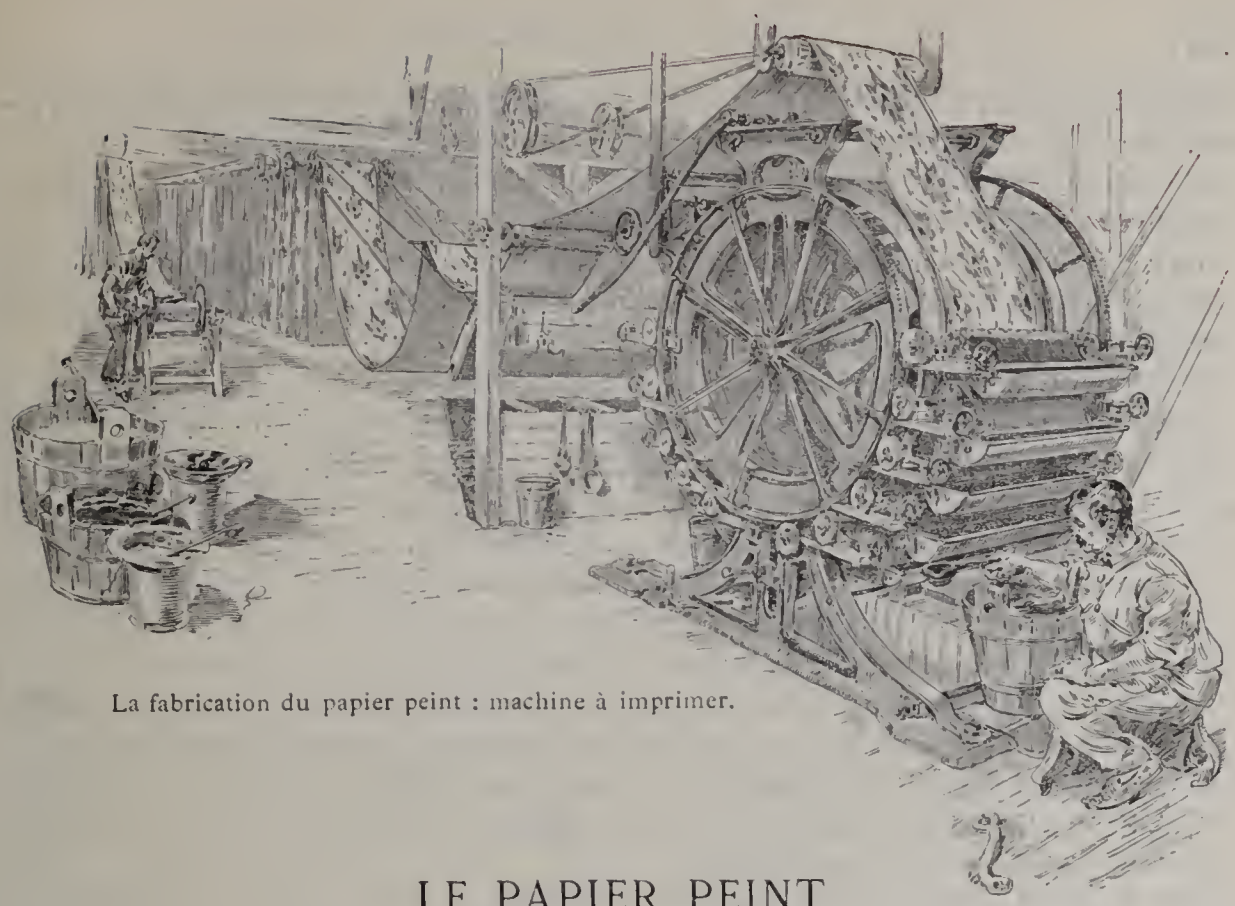
promis entre des êtres disparates. Au corps de ce poisson vinrent s'ajouter ainsi des têtes de moutons, de chiens, d'oiseaux, de béliers, comme à l'église de la Madone des Miracles à Venise (fig. 64), etc., mais plus fréquemment encore des têtes d'enfants, de femmes, d'hommes, sortes de mascarons, présentés de profil comme dans un cadre de l'hécatongraphie, sur un pilastre de la Renaissance au Louvre et sur une stalle de la collection Récappé (fig. 65). Dans ces conceptions grotesques il faut se borner, ainsi qu'ont su le faire les mai-

tres, à substituer simplement une tête à une autre, de façon à conserver à l'ensemble tout l'aspect d'un poisson inédit, d'un dauphin volontairement dénaturé par caprice. Dès qu'on dépasse la mesure, le peu qui restait du cétacé connu s'évanouit devant l'ancien détail qui devient l'objet principal; ce type élémentaire disparaît alors pour faire place à d'autres, aussi répandus. Si à la tête de bête vous ajoutez un peu de corps, des pattes antérieures ou des ailes suivant le cas, vous vous trouvez en présence de transformations similaires aux étranges inventions conçues en Orient ou pendant les longues années du moyen âge. Si au lieu des figures rieuses ou grimaçantes, vous mettez des personnages à mi-corps : homme au torse fièrement campé, femme souple et riante aux beaux seins nus que soutient un corset d'écailles et de floraisons mêlées, vous obtenez des divinités marines, tritons robustes ou sirènes enchanteresses, dignes pendants ou suite charmante des conceptions mythologiques

de l'antiquité grecque. Si enfin, conservant la tête seule avec sa parure de cheveux et de barbe en volutes et en feuilles découpées, vous remplacez le corps du poisson par une tige épaisse, ronde ou carrée, ornée de canaux, et s'amincissant par le bas qu'agrémentent des séries d'anneaux, de perles, de collerettes, de feuilles et de culots, vous obtiendrez aussitôt un ornement qui rappelle la forme du dauphin, sans rien avoir de lui, un ornement d'un type nouveau, fréquemment mis en pratique par les artistes originaux pendant toute la brillante période de la Renaissance (fig. 66).

JULES PASSEPONT.

Fig 66



La fabrication du papier peint : machine à imprimer.

LE PAPIER PEINT

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

LE PAPIER DE TENTURE — LE PAPIER DE FANTAISIE — LES STORES TRANSPARENTS

I

LE PAPIER PEINT POUR TENTURE

L'HISTORIQUE de cette industrie n'est plus à faire; ses origines, ses progrès, ont été maintes fois décrits. Toutes les encyclopédies, tous les dictionnaires sont remplis de documents très précis, et certes je ne saurais mieux faire que mes devanciers Charles Blanc, Rioux de Maillou et surtout Henri Havard, dans *l'Art dans la Maison* et dans le *Dictionnaire de l'Ameublement*.

Le degré de perfection auquel atteignent certains produits de cette industrie semble ne jamais pouvoir être surpassé; et pourtant le génie créateur de ceux qui la dirigent est tel, que chaque exposition marque un nouveau progrès.

L'exposition française, en 1889, disposait pour la première fois d'un espace isolé entre la parfumerie et cette fameuse rue du Caire si pittoresque et si originale dans sa pseudo-reproduction.

Répartis en une série de salons successifs, les fabricants avaient pu enfin, débarrassés des

orgues, des pianos, et même des voitures qui, en 1878, obstruaient leurs installations, présenter leurs produits dans les conditions presque normales de leur emploi.

Il faut convenir pourtant qu'en dehors d'un monde spécial, l'intérêt de cette classe n'a pas frappé la majorité du public.

La cause en est, certainement, à la sincérité des exposants qui, trop heureux d'avoir enfin de larges surfaces murales à décorer, ont cru que l'intérêt seul de leurs panneaux décoratifs suffirait à captiver les visiteurs.

C'était d'une part trop compter sur ce public spécial des expositions, qui, dans sa course rapide à travers tant de galeries, n'est arrêté que par les effets prodigieux ou les outils en mouvement, et d'autre part c'était une erreur de croire que les mêmes tentures qui dans un appartement, soutenues des étoffes qu'elles font valoir, des meubles, des tableaux qui rendent la pièce vivante, pourraient seules retenir l'attention.

A mon sens, et avec moins de sincérité, cela est certain, si chaque fabricant avait transformé le salon dont il disposait en un petit magasin comme les détaillants savent si ingénieusement les présenter, l'ensemble de la classe eût acquis un éclat et un intérêt très grand.

Le public qui journellement s'arrête, sur les boulevards, aux devantures, eût été également frappé par cette série d'étalages que le goût de chacun eût varié, et dans l'ensemble l'effet eût été des plus pittoresques. C'est une expérience qui restera à tenter dans dix ans.

Ceci dit, et considérant les expositions en elles-mêmes, il faut convenir que les produits exposés ont été absolument remarquables.

MM. Isidore Leroy et ses fils exposaient une tapisserie, « Le jugement de Salomon », composée de sept lés de 0 m. 47 imprimés par des cylindres de 1 m. 20 de développement. Elle était entourée d'une bordure large, du meilleur goût, et le tout formait un panneau de 2 m. 15 sur 4 m. 25, d'un emploi facile, d'un effet très décoratif et d'une fabrication irréprochable.

A côté de cette tapisserie, deux panneaux de faïence imitaient les Sarreguemines à s'y méprendre.

Un autre panneau était extraordinaire par l'harmonie de sa coloration et le jeté heureux de sa guirlande de fleurs; malheureusement, un trop grand nombre d'amours se jouaient au milieu de ces fleurs.

MM. Gillou et fils, avec non moins de perfection, avaient un panneau de fleurs Louis XV entouré d'une belle bordure bien assortie, et où l'ornement se mélangeait discrètement à la fleur, pour bien encadrer le panneau.

Une verdure, imitant les vieilles tapisseries, imprimée avec des cylindres de 1 m. 20; d'autres coloris, des peintures murales, rendaient cette exposition des plus intéressantes et digne de la réputation de cette importante maison.

Les rehaussés d'or au vernis ont ici un brillant très remarquable. Enfin nous voyons, pour la première fois en France, un essai de ces papiers lavables, bien que non vernis, dont l'Angleterre semblait, depuis quelques années, s'être fait une spécialité.

J'oublie, et c'est à dessein, un panneau à personnages, qui me semble une erreur en papier peint, mais qui n'en a pas moins un intérêt très vif grâce au goût réel de MM. Gillou et fils.

MM. Grantil jeune et Cie, pour être relativement jeunes dans l'industrie, n'y occupent pas moins une grande place. Dans leurs produits, c'est la hardiesse, l'imprévu qui dominent, comme dans leurs dessins chinois par exemple; mais surtout, c'est la richesse d'une palette d'artiste qui leur vaut, dans la reproduction des fleurs, la réputation de coloristes de premier ordre.

Malheureusement le panneau principal de leur exposition, composé de cinq lés horizon-

taux différents, imprimés par des cylindres de 0 m. 75 de développement, formait un ensemble lâcheux. Il y a dans la composition de ce dessin une excellente intention sur laquelle je reviendrai tout à l'heure, mais servie par des principes faux et hors de pratique.

Vouloir reproduire la nature, ou s'inspirer de la floraison naturelle pour obtenir des effets décoratifs, c'est là une intention louable par excellence; c'est la tendance nouvelle et saine qui va renouveler l'aspect de nos appartements et faire faire à notre décoration intérieure un progrès qui se décèle dans toutes les industries. Ces messieurs ont fait effort pour y parvenir, mais, étant donné qu'ils n'avaient pas de machines à cylindre à grand développement, qui leur permît d'avoir une composition de 2 mètres de haut, ils ont pensé arriver au même résultat en imprimant, avec leurs cylindres de 0 m. 75, cinq bandes différentes qui, se superposant horizontalement, donneraient le même effet.

Si ce raisonnement paraît vrai en principe, son application donne un résultat que la réflexion aurait pu éviter. D'abord, au point de vue *pratique*, les ouvriers colleurs de papier de tenture ont un bagage d'outils qui ne leur permet pas de poser convenablement des lés horizontaux; ils ont un fil à plomb pour afficher les tentures verticales, mais n'ont pas comme d'autres corps d'état la règle et le niveau. Or si le premier lé n'est pas posé de niveau, la tenture est inacceptable. Enfin ce genre de décoration offrant de l'intérêt surtout par les détails de terrains des premiers plans, il faudrait donc coller le lé du bas en premier, pour se perdre dans la partie du haut qui fait ciel, ou bien prendre des mesures trop compliquées pour l'habileté ordinaire des ouvriers. Si le collage se fait ainsi, l'épaisseur des lés successifs, collés de bas en haut, apparaîtra en traits blancs sur tout le tour de la pièce et l'effet en sera intolérable.

Enfin, — et cet autre défaut suffirait seul à montrer où conduit la dérogation aux principes généraux, — la répétition des motifs tous les 0 m. 75 en largeur alors que l'ensemble aura 1 m. 50 ou 2 mètres de hauteur, formera une série de fuseaux parallèles qui, quel que soit le dessin, en fera toujours, à distance, un ensemble touffu à la base, plus léger au milieu et finissant par une tige dans le haut. C'est cette répétition monotone qui condamne le procédé adopté par MM. Grantil.

M. J. Petitjean a eu la même idée que ses confrères, mais il l'a interprétée autrement.

Séduit par le procédé des Chinois et des Japonais, qui empruntent à la nature les éléments de leurs compositions décoratives en aquarelles, ce fabricant a voulu imprimer mécaniquement un panneau de 4 mètres sur 2 mètres, composé de 8 lés variés et reproduisant un de ces jetés capricieux et légers, qui sont le triomphe des Orientaux. Il n'a pas hésité à faire construire une machine plus grande que toutes celles existant : ses cylindres développent 2 mètres, et grâce à cet outil aux proportions gigantesques, il a pu imprimer une superbe composition qui a été des plus remarquée.

L'idée n'était pourtant pas nouvelle dans l'industrie, et l'exposition de 1878 récompensait d'une médaille d'or M. Roger, imprimeur au cylindre qui avait le premier osé réaliser ce que depuis longtemps faisaient les imprimeurs à la planche. Cet industriel exposait à cette époque une tapisserie dite : *La perdrix*, composée de cinq lés de 1 m. 50, excellente à tous égards et qui n'a jamais été égalée depuis. En somme, M. Petitjean, avec sa puissante machine, ne produisait que des lés ayant 0 m. 50 de plus de hauteur que ceux existant déjà et n'innovait rien non plus en faisant 8 lés variés au lieu de cinq. Par contre il donnait à son produit des dimensions plus pratiques et plus en rapport avec la hauteur moyenne de nos appartements.

Il n'y aurait donc que des éloges à adresser à ce fabricant, s'il n'avait commis une faute lourde qui a rendu impraticable l'emploi de son panneau. Voulant varier la silhouette de la partie supérieure de son dessin, il intercala des lés de 1 mètre de haut entre d'autres de

1 m. 50 et de 2 mètres. L'idée était excellente; mais soit par une économie mal comprise, soit pour toute autre raison, il a imprimé avec des cylindres de 1 mètre de développement les deux lés de 1 mètre, de sorte que, pour assembler le panneau, il faut entre les deux grands lés et dans la partie supérieure du petit, introduire une bande d'uni bien assortie au ciel des lés voisins et faire un découpage pénible pour que ces raccords échappent à la vue. Une fois collé, ce détail ne s'aperçoit presque plus; mais ces précautions délicates sont difficiles à faire comprendre aux ouvriers colleurs et condamnent absolument le subterfuge employé. Il eût été bien plus simple d'imprimer tous les lés avec des cylindres de 2 mètres de développement en laissant une partie nue sur ceux qui devaient comporter moins d'impression.

Tous ces efforts justifient donc amplement ce que je disais en commençant : les fabricants de papier peint pour tenture à la machine, ont eu une exposition remarquable.

Et les fabricants à la main, ou à la planche, comme on dit couramment, les fondateurs en somme de notre industrie, eux qui ont fait la réputation si méritée du papier peint français, de son goût, et de sa perfection, que sont-ils devenus? Où en sont-ils? Quels progrès ont-ils réalisés?

Il faut en convenir, il y avait des défections et non des moindres; les Balin, les Bezault, les Danois, les Desfossés manquaient. Je ne parle pas de nos malheureux confrères les Züber, de Riveim. Dire le motif de leur abstention à ceux-là, est inutile. Si nous les savons toujours de cœur avec nous, ils ont pu voir que c'est avec orgueil que dans les cartons de l'histoire rétrospective de notre industrie nationale, si habilement présentés par Pacon, nous leur avons réservé la place à laquelle ils ont droit.

Nous avons été deux, MM. Hoock frères et l'auteur de ces lignes [1], pour soutenir, et nous pouvons le dire sans forfanterie, avec fierté et avec succès, le rang ou s'étaient élevés nos prédécesseurs aux autres expositions. Chez l'un de nous, l'on trouvait des imitations remarquables de cuir repoussé, de velours de Gênes mis en relief avec la perfection la plus grande, chez l'autre des impressions en tontisse de drap superposée ou juxtaposée, des imitations de haute laine dites cheviottes et ces soieries que nous reproduisons d'une façon si parfaite, depuis que la coloration du mica n'a plus de secret pour nous.

J'arrive enfin à celui de nos confrères qui s'est fait une spécialité de la fabrication des fonds unis, il occupait, au centre de nos salons, une vitrine où ses produits disposés avec élégance ont eu un véritable succès; je parle de M. Follot. Au point de vue technique, ses produits, faciles à faire du reste, sont absolument irréprochables. Que ces unis soient mats ou satinés, qu'ils soient en drap ou en haute laine, qu'un léger dessin obtenu par le gau-

1. Notre collaborateur, M. Jouanny, en écrivant l'article que nous publions, n'a cité que pour mémoire, et sans s'y arrêter suffisamment, les œuvres sorties de sa maison, une des plus justement réputées pour la fabrication du papier peint, et qui lui ont valu un succès considérable à l'Exposition universelle. Tous les gens de goût ont applaudi à ses efforts. Tous ont remarqué dans les galeries du Champ de Mars les papiers de tenture d'une composition élégante et riche, d'une exécution irréprochable, qu'il y avait envoyés. Je me bornerai à mentionner ici, me réservant d'en parler plus longuement dans les *Industries d'Art à l'Exposition de 1889*, sa très belle composition de papier peint pour salle à manger, exécutée tout en tontisse, en tons vieux bois, sur fond gros bleu. Elle représente des massifs de plantes, droites sur leurs tiges, grandeur nature, dont les racines, rendues invisibles par l'encadrement couleur de bois, semblent plonger dans la terre nourricière et qui se développent dans un mouvement de grâce naturelle et vivante. Cette végétation, ces larges feuilles, ces boutons non encore épanouis se balançant avec nonchalance au bout des longues tiges, ce parti pris d'arrangement qui évoque le charme de la réalité, comme le font les œuvres japonaises, voilà de bonne et originale décoration bien neuve et bien française! M. Jouanny avait exposé également des panneaux imitant, avec l'éclat et les miroitements que donne la poussière brillantine du mica, les soieries les plus somptueuses. Nous nous rappelons surtout un dessin Louis XVI, fond surah rose, et un dessin Renaissance, de la composition de M. Jouanny; ce dernier papier imitait à s'y méprendre les anciennes tentures de châteaux, en haute laine vieil or sur fond or gaufré.

frage ou l'estampage vienne les animer; ils constituent toujours le produit spécial de notre industrie auquel le décorateur a recours, quand il veut dans nos appartements ne laisser à la tenture que le rôle secondaire d'un fond neutre sur lequel se détacheront les étoffes et les tableaux.

Il faut se méfier, pourtant, de rendre monotone la décoration de nos appartements par l'abus de tentures unies. Toutefois, employés judicieusement, dans les pièces où de petits panneaux seulement sont à décorer, les unis alterneront heureusement avec des dessins sobres et harmonieux. Dans ce genre, nos imprimeurs à la planche nous offrent des collections sans rivales.

Il faut en convenir, nos imprimeurs au cylindre, souvent trop préoccupés de l'effet produit, ont oublié que le papier de tenture, pour avoir une grande part dans la décoration de nos intérieurs, n'en doit pas moins garder un rôle relativement modeste. Sa nature même de papier ne doit pas le porter à rivaliser d'effet avec les étoffes, et, surtout, il ne doit jamais, par des coloris trop heurtés, par des modelés invraisemblables, tendre à être proprement une décoration. Le papier de tenture doit toujours rester un fond pour nos tableaux, nos portraits, et ces mille bibelots qui sont la gaieté et la vie de nos appartements.

A ce point de vue, la décoration est comprise de la même façon en Angleterre qu'en France. L'exposition de la section anglaise offrait, du reste, cette année, le plus grand intérêt.

Dans une série de stalles terminées en voussures, un grand nombre de dessins de bon goût le plus généralement, et exécutés avec une très grande habileté, nous ont prouvé que des progrès considérables avaient été faits à l'étranger.

MM. Jeffrey et Cie, de Londres, exposaient sous le n° 43 de leur catalogue un dessin représentant des iris d'après nature, imprimé avec des couleurs transparentes, qui donnaient l'impression d'une gracieuse aquarelle. Sous le n° 13 ils présentaient un très bon dessin tout laine sur fond soyeux très remarquable; de même le n° 4 imprimé en laine sur fond à la détrempe était excellent de dessin. Une jolie frise représentant des chrysanthèmes (n° 31) couronnait cette exposition.

MM. W. Woolmans et Cie, de Londres, rivalisaient avec leurs confrères. Une tenture sur fond de mica teinté en tons chaudron foncé prouvait une grande habileté de coloration. Plusieurs dessins imprimés en laines superposées prouvaient une grande perfection de fabrication. Mais cette maison se signalait surtout par deux produits nouveaux, l'un dit tenture en laine modelée, combinaison heureuse de l'estampage chaud et de l'impression; l'autre dit « coriacène », assemblage de papiers et d'une pellicule de coton auquel l'estampage donne un relief d'une certaine rigidité.

Dans ce genre, une autre maison, Anaglypta et Cie, estampant une épaisseur plus grande de ce feutrage de coton gommé, évitait les doublures, et avait aussi plus de fini dans les reliefs obtenus.

Enfin, une importante fabrique de Glascow, MM. Wylie et Lockhead, exposait les fameux papiers lavables dits « sanitaires » qui depuis quelques années sont devenus un engouement en Angleterre.

Au point de vue de la transformation des procédés d'impression du papier de tenture, il y a là, non pas à proprement parler un produit nouveau, mais un perfectionnement et une extension apportés à un procédé connu. Depuis longtemps en France, les Zuber, les Leroy et d'autres imprimaient en taille-douce des dessins imitant surtout les perses, les cretonnes. Ces dessins étaient imprimés sur des fonds à la colle ou sur des papiers naturels. En 1882, l'auteur de cette étude, pensant qu'avec des couleurs à l'huile on pourrait peut-être obtenir

des effets de coloration supérieurs à ceux que nous donnent les couleurs à la colle, inventa et exposa à l'exposition des Arts décoratifs une machine typographique imprimant du papier pour tenture. Les produits bien qu'imparfaits, et la machine, malgré ses imperfections, furent très remarqués par le monde des imprimeurs en chromo ; une récompense lui fut accordée. Néanmoins certaines difficultés n'ayant pu être surmontées, la machine et le procédé furent abandonnés. Du reste, bien que les produits n'aient pas été irréprochables comme impression, ils auraient été suffisants pour faire abandonner toute idée de voir les tentures à l'huile remplacer celles à la colle. L'aspect brillant des dessins ainsi obtenus était bien inférieur à l'aspect velouté que donne la détrempe, l'ensemble était plus sec, plus froid, et se prêtait beaucoup moins à la décoration intérieure pour laquelle on recherche de préférence l'imitation de l'étoffe ou de la laine.

C'est vers cette époque, et l'auteur de ces lignes est loin de vouloir dire que l'Angleterre s'est approprié son idée, puisque les papiers anglais sont imprimés en taille-douce et que l'invention dont il est question ici consistait à imprimer en typographie; mais vers 1884 on vit apparaître une collection complète de dessins imprimés avec des couleurs à l'huile sur des papiers teintés dans la pâte, ou doublés. Dans ces conditions ils pouvaient facilement supporter l'eau : de là leur vient leur nom de « lavables ».

Si nous tenons compte, en même temps, de la publicité donnée aux théories microbiennes, ces fameux infiniment petits qui portent, dit-on, les germes de toutes les maladies; si l'on se souvient de la campagne des hygiénistes en faveur de tout ce qui permet un nettoyage facile et fréquent de nos habitations, on comprendra facilement ce qu'a pu faire la publicité quand ces papiers ont été lancés dans le commerce sous le nom de « Lavables », de « Hygiéniques », de « Sanitaires ».

Quel va être l'avenir de cette nouvelle fabrication? je me garderai bien de vouloir le prophétiser, et surtout dans mon pays. Certainement nous allons voir nos confrères français, ne fût-ce que pour prouver qu'ils ont un outillage capable d'égaler celui de nos voisins, produire quelques dessins dans ce genre; mais je crois peu au succès de ces papiers, leur aspect est froid et peu agréable; leur coloration est trop peu variée.

Nous aurons passé en revue tout ce qui était véritablement intéressant dans les diverses expositions de papier peint pour tenture, quand nous aurons parlé pour mémoire de la maison Warren Lange et Cie, de New-York. Je dis pour mémoire, parce que, si l'importance de cet établissement est notoire, son importance même nous autorisait à en attendre une meilleure exposition.

Et naturellement en jetant un regard d'ensemble sur les efforts constants que fait cette industrie du papier peint, dans tous les pays on est obligé de reconnaître combien le goût qui préside à la production d'une si grande quantité de dessins s'améliore peu, et combien une tendance vers un idéal artistique s'impose.

Comment, du reste, en serait-il autrement au milieu des leçons et des exemples qui abondent sous nos yeux? Partout se répandent les écoles d'art industriel. En Angleterre, le South Kensington muséum est une mine inépuisable pour les artistes qui recherchent des idées de décoration. En France, les cours de l'éminent M. P.-V. Galland, ceux qui sont professés à l'École nationale des Arts décoratifs si merveilleusement dirigée par M. Louvrier de Lajolais, les conférences organisées de toutes parts, les publications illustrées rédigées par des écrivains distingués, les conseils prodigués sous toutes les formes, les musées sans cesse ouverts et qui, chaque jour, s'enrichissent de nouveaux modèles, voilà autant de sources où peuvent puiser nos artistes. Ne sommes-nous pas admirablement outillés et secondés? Non seulement rester stationnaires, mais encore ne pas progresser serait coupable en présence de pareils éléments.

Laissons donc en arrière ceux qui ne voient dans notre belle industrie que le côté mercantile; ils trouveront la seule récompense à laquelle ils aient droit dans les bénéfices réalisés, et soyons fiers d'avoir toujours à notre tête ceux pour qui un idéal plus noble guide les efforts vers un but artistique.

L'Etat a rempli son devoir vis-à-vis de nous, il doit nous aider, nous enseigner et nous renseigner; c'est à l'effort individuel de profiter au milieu d'une atmosphère artistique et intellectuelle semblable, aux vocations de se produire, aux créateurs de se révéler.

II

LE PAPIER DE FANTAISIE

L'on désigne ainsi tous les papiers couchés, en couleur ou en métal, qui servent pour la reliure, la gainerie, le cartonnage, l'impression, la lithographie et le paquetage en général.

Le papier peint : fabrication « à la planche ».

Créée en France, cette industrie s'exerçait, jusqu'à ces temps derniers, à la main : aussi subissait-elle la rude concurrence de l'Allemagne qui depuis une quinzaine d'années s'était outillée mécaniquement.

L'Exposition de 1889 vient de nous prouver que nous n'allions pas rester en arrière; trois des principales maisons sont pourvues d'excellents outillages.

M. Grillet exposait des papiers couchés en blanc, pour la chromo-lithographie, qui étaient irréprochables.

M. G. Putois et P. Paris avaient très habilement présenté, dans leurs vitrines, les trois branches principales de cette industrie : les papiers marbrés et gauffrés pour la reliure, les papiers couchés pour le cartonnage, et à part les papiers couchés de couleurs végétales, spécialement destinés au paquetage des produits alimentaires. Tous étaient d'une excellente exécution.

M. E. Vacquerel enfin, dans une vitrine parallèle, exposait les mêmes genres, ainsi que des papiers recouverts d'étain d'un si grand usage pour le paquetage de la chicorée. Manifestement, tous ces produits, par leur qualité et les prix auxquels ils sont livrés, prouvaient que, grâce à l'installation d'outillages très importants, nous cessions désormais d'être tributaires de l'étranger.

III

LES STORES TRANSPARENTS

Cette fabrication ne représente en France qu'une petite production et n'est véritablement une industrie qu'en Angleterre et aux États-Unis; M. Wemple, de New-York, la représentait très dignement.

La cause de cette différence est dans le mode de construction des maisons qui, avec la fenêtre à guillotine sans persienne, exigent des stores pour doubler les rideaux et clore les appartements.

Chez nous, ce n'est qu'aux devantures de certains magasins aux glaces sans teint, et aux fenêtres de quelques pièces spéciales, que l'on adapte des stores transparents.

Certains sont décorés avec un véritable intérêt, l'exposition des quatre fabricants français en fait foi; c'est une voie ouverte pour les jeunes décorateurs qui sortent des écoles.

Georges Jouanny.

LES
BISCUITS DE PORCELAINE

(*3e article.*) [1]

VI

Sèvres (1768-1793).

(*Suite.*)

L'année 1784 est marquée par un incident des plus curieux. Buffon, le grand naturaliste, s'intéresse lui-même à la fabrication des biscuits; il prend vivement fait et cause pour un certain chevalier de Villehaut, inventeur d'une nouvelle pâte de biscuit.

Le 7 mars 1784, Buffon écrit au surintendant des bâtiments du roi ce qui suit :

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, p. 65 et 101.

« Monsieur,

« Je ne puis que vous rendre des témoignages avantageux de M. de Villehaut et même de sa personne, le connaissant depuis plusieurs années, c'est un honnête gentilhomme chevalier de Saint-Louis qui, ayant été fait prisonnier dans les dernières guerres d'Allemagne et se trouvant à portée des manufactures de porcelaine en Saxe en a bien observé les procédés pendant les trois ou quatre ans de suite, de retour chez lui dans une terre près de Langres, il a établi des fourneaux et recherché les matières nécessaires, il a parfaitement réussi tant en petit qu'en grand. Il a présenté à l'académie des sciences des morceaux de près de 2 pieds de hauteur et il a en effet exécuté un buste de la même grandeur que le marbre fait par M. Pajou. Ce buste est à Saint-Ouen chez Mme Necker, et si vous voulés M. y envoyer quelques artistes pour l'examiner et vous en rendre compte je la préviendrai, mais vous pouvez être assuré d'avance que M. de Villehaut a une manière particulière de mélanger les terres qu'il employe ainsi que de les faire sécher et conduire son four de façon qu'elles n'éprouvent en se cuisant qu'une retraite graduelle presque tout à fait insensible. Je pense donc que vous feriés un grand bien à la Manufacture Royale si vous y attiriés ce bon et honnête artiste dont la fortune étant assez médiocre se contenterait probablement d'un traitement médiocre aussi.

« J'ai l'honneur d'être, avec autant d'attachement que de respect,

« Monsieur,

« Votre très humble et très obéissant serviteur.

« De Buffon.

« Au Jardin du roi ce 7 mars 1784. »

M. de Villehaut écrit de son côté :

« J'eus l'honneur, il y a quelque année, de m'entretenir avec M. le comte de Buffon sur ces deux objets intéressants pour la réussite de la porcelaine principalement, M. lorsqu'on la traite en grand; il approuvait très fort mon ingénieuse manipulation, alors pour lui en donner la preuve, je lui propose de lui faire exécuter son buste de grandeur naturelle au bout de quatre mois, jus de la satisfaction de le luy addresser; depuis ce temps j'en ay fait exécuter quatres autres qui ne laissent rien à désirer tant dans la blancheur que dans le moileux du coup d'œil.... »

Signée : le chevalier de Villehaut à Selongey en Bourgogne le 2 avril 1784.

Il paraît qu'à cette époque les inventeurs n'étaient guère plus heureux que de nos jours, car dès 1772 l'Académie des sciences s'était occupée des essais de M. de Villehaut et nous lisons dans les

Extraits des Registres de l'Académie Royalle des Sciences

du 28 mars 1772.

« Nous avons examiné. . . . . .

« Il nous a fait voir deux figures d'une matière blanche cuite au grand feu, demi-transparente et assez dure pour pouvoir être regardée comme une sorte de porcelaine.

« La plus grande de ces figures est de trente-trois pouces de hauteur et paraît ne s'être pas sensiblement déformée dans la cuite, et d'une réussite à pouvoir faire espérer que M. de Villehaut pourrait parvenir à faire avec cette même composition des figures beaucoup plus grandes encore, et approchant de grandeur naturelle. Ces figures réunissant en plusieurs

points la beauté du coup d'œil du marbre blanc avec une dureté et une solidité plus grandes, auraient encore l'avantage de pouvoir être moulées dans les creux des plus beaux modèles et par conséquent celui de pouvoir se multiplier à volonté et avec beaucoup moins de frais.

« M. de Villehaut nous ayant remis en même temps des fragments de la même nature et un morceau de sa pâte crue, nous nous sommes assurés que cette dernière avait assez de liant pour pouvoir se travailler et se mouler convenablement et que l'une et l'autre exposée au grand feu de la porcelaine dure a, dans les fours de la manufacture de Sèvres même, résisté de manière à faire espérer la réussite que M. de Villehaut s'en promet. Nous devons cependant faire observer qu'on a déjà fait en Saxe de très grands morceaux de porcelaines, comme des figures approchant de la grandeur naturelle, des chambranles de cheminée, autres objets de cette espèce. Nous avons vu aussi nous-mêmes un buste de Madame la Dauphine de grandeur naturelle fait à Vienne en Autriche et d'une sorte de porcelaine qui paraît à peu près de même nature que celle de M. de Villehaut.

« Nous ne dissimulons pas non plus qu'il s'est trouvé quelques fautes sur les figures que ce dernier nous a fait voir, et qu'en général cette porcelaine étant cuite paraît avoir un peu de sécheresse et manque d'un certain moilleux au tact et à l'œil qui plaît beaucoup dans les morceaux de porcelaine qu'on nomme « en biscuit » et qui n'ont point de couverte.

« Ces observations n'empêchent point au surplus que nous ne reconnaissions les avantages de la composition de M. de Villehaut dont nous avons déjà parlé, et qui nous paraissent d'autant plus mériter les éloges et l'approbation de l'académie que l'auteur n'a pu parvenir à ce degré de réussite sans rencontrer beaucoup de difficultés dont ces sortes de travaux sont remplis, et qu'il paraît être sur la voye pour porter cette invention au point de perfection dont elle peut être susceptible.

« Signé : Demontigny et Macquet.

« Je certifie l'extrait ci-dessus conforme à son original et au jugement de l'académie.

« A Paris le 30 mars 1772, signé : Granjean de Fouchy,

« Secrétaire perpétuel de l'Académie Royalle des Sciences. »

L'intervention de Buffon produit cependant son effet, car, le 10 avril de la même année, le savant d'Arcet adresse la lettre suivante à M. d'Angeviller :

« Monsieur le comte,

« J'ai été d'après vos ordres chez M. Necker à Saint-Ouen, voir et examiner le buste de M. de Buffon; j'avais amené avec moi M. Millot. Ce buste est d'après celui de M. Pajou; il a été moulé sur un plâtre de cet artiste et il est fait d'une porcelaine de la composition de M. de Villehaut; le même, monsieur le comte, qui vous a été annoncé par M. l'abbé de Tressan et que M. de Buffon m'a indiqué.

« La pâte de ce buste est effectivement de porcelaine, elle nous a paru faite d'un kaolin semblable au kaolin dont on se sert aujourd'hui. Il n'y a de ce buste que la dentelle du jabot, comme étant très mince, qui ait reçu le point de cuisson qu'elle doit avoir; le buste en entier est resté en deçà de ce point, cette pâte nous a paru d'ailleurs une pâte ordinaire, bonne, mais qui n'a rien de particulier sur les pâtes connues qu'on cuirait et qu'on arrêterait au même point.

« Comme la forme d'un buste, et tel que celui-ci a été fait, peu creusé et évasé par derrière, est une forme de réussite et que d'ailleurs il est encore éloigné de son point de cuisson, il n'est pas possible de juger du mérite intrinsèque de la porcelaine de M. de Villehaut. Telle pâte qu'on ne cuirait pas à un degré de feu plus fort que celle-ci et qui se soutiendrait

avec des formes semblables, fléchirait dans toutes les formes plates, évasées et allongées; surtout en lui donnant le point de cuisson parfait, qui constitue la porcelaine. Ce n'est donc, monsieur le comte, que *d'après de la glacerie faite de la pâte* ou d'après un ballon de cette composition, qu'on travaillerait et qu'on cuirait à Sèvres, qu'on pourrait juger sans erreur du mérite de la porcelaine de M. de Villehaut.

« La qualité particulière et par excellence qu'on donne à la porcelaine de M. de Villehaut, est le peu de retraite qu'elle prend : les retraites se produisent selon les compositions, mais surtout selon la force du feu qu'on leur fait subir. Le buste dont il s'agit n'est pas arrivé à son degré de cuisson de porcelaine à beaucoup près; il n'a donc pris jusque-là qu'une partie de la retraite qu'il devrait avoir. Mais pour bien juger de celle qu'il a déjà nous en avons pris les dimensions avec la hauteur de deux bustes semblables de plâtre que j'ai trouvé tous deux sortis du même creux, ainsi que celui qui a servi de modèle à M. de Villehaut. Voici ces mesures comparées.

Buste de porcelaine de M. de Villehaut.

Hauteur du buste	19 p.	» l.
Largeur	18	2 l.

Buste en plâtre de M. Pankouke.

Hauteur du buste	20 p.	3 l.
Largeur	19	4

Buste en plâtre de M. Pajou.

Hauteur du buste	20 p.	7 l.
Largeur	19	3

« La mesure de ce dernier aiant été prise dans l'atelier avec un compas est rigoureusement exacte. On voit donc que les moindres différences dans ces dimensions sont de 15 lignes sur la hauteur et de 4 lignes sur la largeur; ce qui est bien éloigné de celle de 2 lignes seulement qu'on avait annoncée à M. l'abbé de Tressan.

« D'après cette comparaison, qu'on ajoute à la retraite au feu qu'a déjà prise au feu le buste de M. de Villehaut, celle qu'il y aurait prise encore, s'il l'eût subi jusqu'à parfaite cuisson et l'on sentirait qu'à cet égard elle diffère peu des autres porcelaines.

« D'ailleurs ces grandes masses, si épaisses, en prennent toujours moins que la glacerie et les choses minces et délicates.

« Voilà monsieur le comte, très exactement ce que nous avons observé : j'ai cru devoir entrer dans tous ces détails, afin que vous puissiez répondre d'une manière précise à M. l'abbé de Tressan et à M. de Buffon; mais je le répète, c'est avec de la pâte même de M. de Villehaut, qu'on travaillerait et cuirait à Sèvres, qu'on pourra apprécier d'une manière plus exacte, le mérite et les avantages de la composition.

« Je suis avec respects, monsieur le comte,
« Votre très humble et très obéissant serviteur.
« D'Arcet.

« Paris le 10 avril 1784. »

Le 8 juin 1785, après avoir entrepris, l'année précédente, la fabrication de grands biscuits, l'habile directeur Régnier écrit au comte d'Angevillier la lettre suivante, qui paraît présenter un réel intérêt :

« Du 8 juin 1785.

« Monsieur le comte,

« Je vois beaucoup d'amateurs de grands hommes, je n'en suis pas surpris parce que l'exé-

cution en est très intéressante, mais le prix fait reculer tout le monde. Je viens de faire le relevé de ce que revient à la manufacture la figure la plus compliquée et celle qui l'est moins.

Exemple :

Turenne, Lafontaine.		livres
Repareur		60
Pâte		3
Four		9
Graisse		3
		75
Model	50	165
Bénéfice	10	
Creux	105	
		240

Fénélon.

Répareur 50 livres; les autres objets comme cy-dessus.

« J'observe que je porte haut le déboursé, que le model a été payé aux deux tiers par les ventes qui ont été faites, que néanmoins je porte encore en frais 50 livres pour portion du model et 10 pour le creux, et que malgré cela la figure la plus compliquée produira à la manufacture 105 livres de bénéfice et celle qui est moins compliquée 115 livres; et qu'enfin la manufacture remboursée de ses premiers frais aura au moins de bénéfice sur la figure la plus compliquée 165 livres; et 175 sur les autres, en vendant au public chaque figure indistinctement 240 livres la pièce; sans le socle qui est de 120, et on ne parviendra à se rembourser qu'en multipliant la vente. J'entends souvent que l'on dit, quand elles seront à 10 louis nous en prendrons. Je sens que la diminution est forte. C'est elle qui multipliera la vente, cette diminution n'empêchera pas que les premières figures ne soient payées par le roy 20 louis.

« J'attendrai les ordres de monsieur le Comte.

« Je suis avec respect, Monsieur le comte,
« Votre humble et très obéissant serviteur,
« Régnier.

« 8 juin 1785.

« Je n'entends parler d'aucun des 4 derniers models de grand homme, M. Boizot me dit qu'il travaillait au sien, mais cela n'arrive pas. »

Monsieur d'Angevillier répond :

« Versailles, le 19 juin 1785.

« J'ai reçu, monsieur, la lettre par laquelle vous m'exposez le peu de débit que vous avez des figures des grands hommes et la probabilité qu'il y a, que si le prix était réduit à 10 louis, il en serait vendu un grand nombre, sur quoi vous entrez dans un détail qui prouve en effet que, à ce prix là, il y a encore un gain fort honnête pour la manufacture, les premiers frais étant couverts par la vente qui en a déjà été faite. Je me prêterais volontiers à cette diminution si je ne pensais qu'elle donnerait trop à penser sur le gain de la manufacture. Je serais d'avis de ne porter cette réduction qu'à 15 louis. Vous me marquerez quel en aura été l'effet, et d'après cela je verrai à prendre un parti ultérieur.

« J'ai l'honneur d'être, monsieur, votre, etc. »

Malgré l'abaissement du prix consenti, la fabrication diminua bientôt de plus en plus; les causes de cette diminution sont multiples. La cessation du privilège exclusif de la manufacture lui créa une concurrence redoutable, beaucoup de personnes riches émigrèrent aux premiers grondements de la Révolution et le XVIIIe siècle, avec son goût si délicat et si affiné, disparaît virtuellement à l'approche du grand cataclysme social.

Il fut même question un moment d'abandonner la manufacture, mais fort heureusement il ne fut point donné suite à cette idée néfaste.

A cette époque le directeur Régnier touchait, pour le premier quartier de 1790,

Les oyes du frère Philippe, en biscuit dur de Paris. (Collect. Ujfalvy-Bourdon.)

1500 livres, l'inspecteur adjoint Hettlinger 1250 livres. Boizot avait touché, pendant le premier quartier de 1783, 600 livres.

Le 7 août 1790, Louis XVI met la décision suivante au bas d'un mémoire du directeur des bâtiments sur des questions qui lui ont été adressées par le comité des pensions :

« Je garde la manufacture de Sèvres à mes frais, mais je veux qu'on en diminue et règle les dépenses de manière qu'elle ne dépasse pas cent mille écus, et que les mois des ouvriers

et dettes de la fin de cette année ne passent pas 12000 livres; si on ne le peut pas plus tard, on payera les dettes sur les produits des ventes, et je ne veux pas qu'il y en ait, ce qui est très facile au moyen que je fais fournir les fonds par mois sur les dépenses de mes bâtiments.

« Je veux qu'il soit donné un plan d'administration économique d'icy à la fin de l'année, l'on tiendra un état exact soit des fournitures qui me seront faites, soit des ventes dont les fonds me seront remis depuis l'acquittement des dettes afin que je puisse juger en connais-

Groupe en biscuit de Nidervilles, marqué Nidervilles n° 27. (Collect. Ujfalvy-Bourdon.)

sance de cause, s'il me convient de la garder ou de m'en défaire d'une manière plus avantageuse qu'on ne ferait dans ce moment cy.

« A Saint-Cloud, le 7 août 1790. »

L'Assemblée nationale décida que la manufacture de Sèvres et celle des Gobelins ne devaient être *ni* confondues ni aliénées avec les biens dits nationaux. Par un décret du 26 mai 1791 elle les classa parmi les domaines laissés à la charge de la liste civile de Louis XVI.

Plus tard, quand le roi fut renversé, la Convention décida, sur un rapport du ministre

Roland, *que la manufacture était une des gloires de la France*, qu'en conséquence, elle serait conservée comme établissement national et qu'elle serait attachée au département de l'Intérieur faisant partie de la division de l'agriculture et des arts.

Je ne citerai point ici les nombreux groupes figurines et bustes créés à cette époque (pour la période seule de 1760 à 1780, Sèvres possédait autrefois 159 modèles). Je me bornerai à énumérer quelques œuvres capitales.

La *Naissance du Dauphin* par Pajou est sans contredit une des plus belles œuvres de ce sculpteur. Nous donnons ici la description qui a été faite de l'exemplaire mis aux enchères à la vente San Donato (15 mars 1880) :

461. « Très beau groupe en biscuit, représentant la reine Marie-Antoinette, présentant à la France le premier dauphin né le 22 août 1781, mort le 3 juin 1789.

« La reine est représentée supportée par trois dauphins, et regardant avec amour son fils qu'elle soutient des deux mains. Sur son bras gauche est passée une draperie fleurdelisée qui lui recouvre une partie du corps.

« Le groupe est posé sur une base circulaire en porcelaine de Sèvres bleue à six filets d'or; à l'intérieur on lit dans la pâte en grands caractères : Socle de la figure de M. Pajou.

« Le modèle de ce groupe, dont nous ne connaissons aucune autre épreuve, fut commandé à Pajou par la reine elle-même. Le célèbre sculpteur l'a composé avec le goût le plus exquis et exécuté avec une extrême délicatesse de modelé.

« Hauteur totale : 0 m. 56 cent.

« Hauteur du groupe : 0 m. 41 cent.

« Diam. : 0 m. 25 cent.

« Prix : 17,900 francs. »

Cette œuvre magistrale fut payée à Pajou 600 livres en 1781.

Ce groupe n'était pas unique comme le pensaient les auteurs du catalogue. M. de Montigny, collectionneur des plus distingués, en possède un semblable et au printemps de cette année on en vendit une épreuve en bronze à l'hôtel de la rue Drouot [1].

Le musée de Sèvres renferme un autre groupe de la *Naissance du Dauphin* tout aussi intéressant : la France tient sur ses genoux dans son bouclier fleurdelisé l'enfant royal qu'un génie ailé semble lui avoir apporté. Ce groupe très gracieux me paraît tout aussi joli que le précédent, mais présente cependant moins d'intérêt au point de vue historique.

Le musée du mobilier national possède une grande pendule en biscuit de Sèvres, sur socle en marbre bleu turquin, ornée de magnifiques bronzes Louis XVI. Le sujet de cette pendule représente l'Abondance : Une femme nue allaite deux enfants. Le mouvement de la pendule a été fait par Bréguet.

Le mobilier national possède en plus un très beau groupe qui a figuré en 1884 à l'exposition des Arts décoratifs; il est porté dans le catalogue sous la désignation suivante :

« Groupe en biscuit de Sèvres pâte dure représentant Louis XVI et Marie-Antoinette près d'un autel sur lequel est l'inscription : « Au bonheur public » ; socle avec cornes d'abondance, guirlandes, aigles à deux têtes et deux L entrelacées; fabrication de 1770 à 1780, hauteur 0 m. 40, largeur 0 m. 30, profondeur 0 m. 27. La reproduction en a été publiée dans la *Revue des Arts décoratifs* en 1884.

Le musée des arts décoratifs renferme le buste en biscuit tendre du comédien Preville,

1. « Vente par suite de décès et volontaire, etc.
« Le jeudi 22, vendredi 23 et samedi 24 mai 1890.
« 262. Groupe en bronze : La Dauphine (sic!).
« (Unique (sic) reproduction du biscuit vendu à la vente de San Donato.) »
C'est ainsi que l'on écrit l'histoire.

LES BISCUITS DE SÈVRES

MINERVE SOUS LES TRAITS DE MARIE-ANTOINETTE

PAR LE RICHE, EN BISCUIT TENDRE DE SÈVRES (1781)

1775, sur socle en marbre bleu turquin; ainsi qu'un groupe en pâte dure représentant un ange et le génie de la France placés autour d'un autel armoiré et soutenant un médaillon qui présente les profils du Dauphin et de la Dauphine; sur le devant : deux enfants, des nuages et des guirlandes de fleurs. Fabrication vers 1772 (don Andéoud).

On trouve au même musée une pendule en biscuit représentant *Vénus sur son char*; elle paraît appartenir également au dernier siècle.

A la salle des modèles, au musée de Sèvres, se trouve une figurine de *Minerve sous les traits de Marie-Antoinette*; à notre avis, c'est une des plus belles œuvres que la manufacture ait produites.

Coiffée du casque antique surmonté d'un hibou, la reine tient de sa main gauche une branche de laurier, tandis que sa main droite s'appuie sur le bouclier de la déesse ayant soin de tourner la tête de Méduse et de la cacher par les plis de ses vêtements. La draperie est savamment étudiée, le port est admirable et le buste surtout est superbe. Nous préférons cette figure, dont le modèle fut exécuté par Le Riche en 1779, au groupe de la Naissance du dauphin : la Minerve est à la fois plus femme, plus reine, et rien ne saurait donner une idée de la perfection de cette œuvre [1].

Nous connaissons une reproduction en pâte tendre de cette œuvre d'un effet vraiment charmant; la figurine, haute de 40 centimètres, repose sur un socle bleu de roi de 7 centimètres; cette pièce extraordinaire appartient à M. P., qui la tient de l'arrière-grand'tante de sa femme, Mlle Rose Bertin, modiste de la reine, à laquelle Marie-Antoinette l'aurait donnée elle-même.

La *Baigneuse* du grand maître Falconet est trop connue pour que nous en donnions une description; elle remonte tout à fait au commencement de cette époque, sinon à la fin de la précédente. Le musée de Sèvres en a un exemplaire en pâte tendre des plus charmants.

Les spectacles [2] et les fêtes de Trianon donnèrent lieu à la création de groupes et figurines en biscuit. Ainsi le groupe de la fée Urgèle, exécutée par Brachard, représente certainement une scène de la comédie du même nom qui fut jouée au Trianon par les comédiens du roi en 1779 et en 1780. Ce groupe délicieux, dont nous possédons un exemplaire en pâte tendre signé Br en creux, représente un chevalier du temps de Louis XV, affublé d'une coquette armure, se penchant pour embrasser une jeune fille qui laisse échapper de ses mains un panier de roses. La facture de ce groupe est admirable et bien dans le goût de l'époque. Chose curieuse, derrière le casque empanaché du chevalier qui gît sur le sol, nous apercevons le même bouclier à tête de Méduse sur lequel s'appuie Marie-Antoinette en Minerve.

1. Vers la même époque, Louis XVI se fit représenter en Mars, probablement pour faire pendant à Minerve; le modèle n'en existe plus.

2. Pièces jouées par la reine et la société :

1780. Le roi et le fermier. La gageure imprevue. On ne s'avise jamais de tout. Les fausses infidélités. L'Anglais à Bordeaux. Le sorcier. Rose et Collas. Le devin du village.

1782. Le sage étourdi. La matinée et la veillée villageoise, ou le sabot perdu.

1782. Les sabots. Les deux chasseurs et la laitière. Isabelle et Gertrude.

1785. Le barbier de Séville.

Pièces jouées par les comédiens :

1776. La bonne femme.

1777. Les fausses infidélités. L'amoureux de 15 ans. Le prétendu et la rosière. Le barbier de Séville. La fête du château. Proverbe. Les sabots. Les meuniers.

1778. Proverbes. L'aveugle de Palmyre. La belle Arsène. Anette et Lubin.

1779. La fée Urgèle. Pygmalion.

1780. La fée Urgèle. Proverbes. La fée Urgèle.

1781. La fête d'amour. Gérôme et Fanchonnette. L'aveugle de Palmyre. La veillée villageoise. Proverbe. Parodie d'Iphigenie. Les deux porteurs de chaises. Iphigenie en Tauride.

1782. Zemir et Azor. La jeune Française au sérail. Proverbe.

1784. Le dormeur éveillé. Le comédien bourgeois. Les amours d'été. Berlingue, parodie d'Ernelingue. Le barbier de Séville. Dardanus.

En 1777, les comédiens du roi jouent, au Trianon, la Fête du château, dont la scène principale est reproduite en biscuit de Sèvres et se fait encore aujourd'hui à la manufacture, sous la dénomination : La Fête du bon vieillard.

Les bals travestis et les kermesses du Trianon laissent également des traces parmi les biscuits de Sèvres. Ainsi les deux figurines admirables du Marchand de coco et de la Belle Provençale datent de cette époque et représentent sans nul doute un grand seigneur et une grande dame de la cour ayant figuré à ces fêtes [1]. La Belle Provençale avec son tambourin et son galoubet est d'une jolie allure; le musée de Sèvres, qui en renferme le modèle, la reproduit encore couramment. Nous possédons un exemplaire en pâte tendre signé L. R. 13 en creux sur la plinthe du socle (Le Riche).

Le Marchand de coco est le plus bel échantillon de biscuit en pâte tendre que nous

Louis XIV, médaillon en biscuit dur de Paris, marqué D. N.
(Collect. Ujfalvy-Bourdon.)

ayons vu; le modèle n'existe point à Sèvres. La figurine que nous possédons provient de la collection du feu roi Louis de Bavière. Le bonhomme est fièrement campé; son allure distinguée et ses fines attaches dénotent l'homme de race; il vit, il s'agite, il parle; les détails, tels que le col de chemise avec le nœud de cravate, les manchettes, les gobelets, jusqu'aux boutons de l'habit, sont exécutés avec une extrême finesse et représentent un véritable tour de force et d'adresse [2].

La Comédie-Française possède une série de biscuits de Sèvres modernes, il est vrai, mais dont les modèles existent au musée de la manufacture et qui se rapportent tous à l'histoire du XVIIIe siècle. Ces biscuits furent offerts à la Comédie-Française vers 1860 et son savant et aimable archiviste, M. Monval, a eu l'obligeance de me les montrer et de me donner des renseignements intéressants sur les acteurs et les actrices de cette époque.

En dehors des figures de Racine, de Molière, de Corneille et de Marivaux, cette petite

1. En juin 1782, le comte et la comtesse du Nord furent reçus à Chantilly, par Mme de Lamballe, en costume de bergère, coiffée d'un chapeau de paille, entourée de ses dames vêtues comme elle en paysannes.
2. Nous avons fait reproduire pour la *Revue des Arts décoratifs* ces deux statuettes de *la Belle Provençale* et du *Marchand de coco*. Voir t. XI, p. 108 et 109.

collection se compose des personnages suivants : Mlle Raucour en Melpomène ; Mlle Contat en Thalie ; Préville en Figaro ; Mlle Dangeville en « la Pèlerine » ; Volange en Jeannot[1] (les Battus par l'Amour), en Eustache Pointu et en Jérôme Pointu (1780-1781), et Mlle Lafont aînée en Jeannette. La collection comprend aussi Crispin sous les traits de l'acteur Poisson, mais cette indication est inexacte d'après M. Monval, car Poisson était mort dès 1750.

On y trouve aussi la Belle Provençale dont il a été question plus haut, et le fameux capitaine Laroche, directeur de la ménagerie du roi à Versailles.

A propos de ce personnage grotesque, on raconte une fort jolie anecdote : Laroche ayant aperçu dans la chambre de Louis XVI son portrait en biscuit à côté de celui de l'acteur Préville, fit part de sa déconvenue au roi. Louis XVI lui répondit sur un ton sévère :

Marie-Antoinette, médaillon en biscuit dur de Sèvres.

« Capitaine Laroche, en me promenant hier dans le parc de Versailles, j'ai rencontré un dindon ; si pareil fait se renouvelait, je vous ferais casser au gage ! »

Un groupe fort joli, très recherché du temps de Louis XVI, est celui de l'Amour conduit par la Folie, probablement dû à l'habile ciseau de Boizot.

Une femme affublée d'un costume des plus légers, orné de grelots, agitant une marotte de sa main gauche, conduit de sa main droite un délicieux petit Amour tâtonnant, à la figure espiègle qui s'abandonne volontiers à sa conductrice ; le bandeau sur le front ne l'empêche nullement de voir. Nous avons vu ce groupe reproduit par une gravure du temps et un auteur de la fin du XVIIIe siècle y voit une allusion à Louis XV et à Mme du

1. La statue de Montesquieu par Clodion, transformée en biscuit, ne se vendait guère. C'est Meyer, l'auteur des Fragments sur Paris écrits en 1798, qui nous l'apprend. Parlant des marchands de gravures de la capitale, il raconte qu'il y voit beaucoup acheter des portraits de Volange dans le rôle de Jeannot et d'Estraing dans le costume du vainqueur de Grenade. Il ajoute : « J'allais quelques jours après à la manufacture de Sèvres, j'y vis le portrait de Volange en biscuit de pâte de porcelaine. Il était sur une table au milieu de ceux de Mably, de Corneille, de Montesquieu, etc., et le garde de cette salle m'assura que l'on vendait plus de Jeannot que de tous les guerriers, poëtes et moralistes ensemble. »

Barry. La Folie a, en effet, une vague ressemblance avec le buste de Pajou, de la fameuse courtisane, mais rien ne nous autorise à supposer que la manufacture royale de Sèvres se soit prêtée à un pamphlet politique. M Emmanuel Bourdoue, collectionneur avisé, est l'heureux possesseur d'une reproduction de ce groupe qui, différant un peu du modèle qui se trouve à Sèvres, pourrait bien sortir des ateliers d'une des fabriques parisiennes du dernier siècle; il est signé *Constant*.

Un groupe fort recherché aussi fut celui du Couronnement de la rosière, qui se fabrique encore aujourd'hui couramment à Sèvres. Ce groupe était intitulé autrefois : La Rosière de Salency.

De tous temps la rose fut l'emblème du printemps et des amours; les Romains mêlaient les roses parmi les flots d'un vin de Salerne. Les amants en faisaient des couronnes pour leurs maîtresses et leur donnaient le doux nom de *mea rosa*, « ma rose ». A Salency, à Suresnes, à Canon et dans d'autres villages de France, les roses couronnaient la vertu des jeunes filles. Les seigneurs exigeaient de leurs vassaux un chapeau de roses, et ces galantes redevances subsistaient encore en beaucoup d'endroits, quelques années avant la Révolution. Les pairs de France présentaient autrefois des couronnes de roses au Parlement et cet usage était appelé « la bataille des roses ». A Rome, le 4e dimanche du carême est appelé le dimanche de la rose. Le pape y fait la bénédiction d'une rose d'or, qu'il envoie à un souverain. En 1773, elle fut envoyée à la femme de Louis XV.

L'origine du couronnement des rosières de Salency remonte au ve siècle. Ce fut saint Médard, évêque de Noyon, qui institua, sous le règne de Clovis, dans les terres de Salency, un prix de vertu et une couronne de roses pour la plus vertueuse des jeunes Salenciennes, en détachant de ses domaines quelques arpents de terre qui devinrent ainsi le fief de la rose; le revenu fournissait la dot annuelle de 24 livres accordées à la rosière et subvenait aux frais du couronnement.

Le couronnement de la rosière de Suresnes en 1788, avant la tourmente révolutionnaire, fut un des plus magnifiques. La comtesse d'Artois [1], qui couronna la jeune fille, dépensa pour sa toilette 986 l. 9 sous 5 deniers. Monseigneur de Puysegur, archevêque de Bourges, officiait et présidait cette solennité.

Mme de Reiset, qui y assista comme enfant, disait qu'à l'occasion de leur couronnement, les rosières, après la cérémonie, avaient coutume de se promener dans le parc de son père, Pierre-Prosper-Emmanuel-Godefroy de Suresnes, dont la maison était fréquentée par les beaux esprits de l'époque, tels que Grétry, Collin d'Harleville, Picard, Andrieux, Ducis, Necker, Malesherbes, Mme de Staël, la princesse de Vaudemont, etc., les aéronautes Charles et Robert.

1. A propos de la comtesse d'Artois, nous nous permettons de signaler une erreur qui subsiste depuis quelques années : le buste charmant représentant une jeune fille à l'expression mutine, le nez légèrement retroussé et la lèvre charnue, buste qui passe pour celui de Mme Élisabeth, sœur de Louis XVI, n'est nullement celui de cette princesse, qui avait le profil bourbonnien de son frère, mais bien celui de la comtesse d'Artois, Marie-Thérèse de Savoie. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner le beau portrait de Mme Élisabeth par Mme Vigier-Lebrun, les estampes de l'époque, ainsi que le portrait de la comtesse d'Artois qui se trouve à Versailles.

M. le comte de la Roche, qui avait été honoré de l'amitié du comte de Chambord, m'avait signalé, il y a un an, cette étrange confusion. Je l'ai vérifiée depuis et l'aimable conservateur du musée de Sèvres, M. Baumgart, s'étant rapidement assuré de l'exactitude de mon dire, a pris les mesures nécessaires pour rendre à la fille de César ce qui appartient à la fille de César.

Nous profitons de cette occasion, pour exprimer nos plus sincères remerciements à la Direction du Musée de Sèvres, qui nous a aidé et encouragé dans nos recherches avec une amabilité et une complaisance que nous nous empressons de reconnaître. Le Musée des modèles, à la Manufacture, qui dormait sous une poussière de 20 ans, depuis la mort du regretté Riocreux, sort de son désordre, grâce à un arrangement méthodique et chronologique auquel préside M. Troude, sous la haute direction de M. Baumgart.

Signalons encore au Musée de Sèvres quatre bas-reliefs de Clodion d'une très grande beauté, exécutés avec cette perfection et ce galbe dont ce grand artiste avait le secret.

M. de Montigny possède la maquette en terre cuite d'un de ces remarquables bas-reliefs : deux nymphes échevelées et un satyre s'efforcent à redresser un buste du dieu Pan.

Le petit médaillon sur fond bleu que nous possédons, provenant probablement d'un meuble ou d'une pendule, qui est la minuscule reproduction de cette belle œuvre, n'en donne qu'une idée imparfaite.

Enfin, le musée de South-Kensington possède encore deux créations de cette époque offrant le plus haut intérêt : un vase en biscuit bleu et blanc sur lequel se détache en haut-relief blanc des guerriers, un autel de pampres de vigne et d'autres feuillages; le musée a payé ce magnifique échantillon 5 800 francs.

Une plaque oblongue appartenant au même musée, représentant, sur un fond bleu en relief blanc, l'enlèvement d'Hélène, lui a coûté 1075 francs.

L'ouvrage du baron Charles Davillier nous fournit de précieux renseignements sur les œuvres en biscuit qui furent livrées à la comtesse du Barry, depuis l'année 1771 jusqu'à l'année 1774. La fameuse courtisane les avait placées dans son délicieux pavillon de Luciennes.

La nomenclature de ces objets donnera une idée de la vogue dont jouissaient les biscuits.

Livré à Mme du Barry par la Manufacture des porcelaines royales pendant les années 1771, 1772, 1773, 1774 :

15-20 janvier 1771, 25 enfants biscuit	30 l.	75 s.
	livres	livres
7 mars 1771, 12 enfants	30	360
— 2 figures, la Renommée	42	84
5 juin 1771, 10 enfants (biscuit)	30	300
29 aoust 1771, 4 pots à oille	600	2400
1er septembre, 12 enfants (biscuit)	30	360
Décembre 1771, à Versailles, 6 bustes, un de Mme la Dauphine	144	864
— — 2 bustes de Vestales, à	240	480
13 mars 1772, 2 bustes Dauphine	144	288
— 2 bustes de Mme la comtesse	144	288
1er juin 1772, 5 bustes	144	720
11 juin 1772, 5 bustes	144	720
31 décembre 1772, Amour rémouleur	96	96
2 mars 1773, à M. Le Blanc de la part de Mme du Barry, 1 buste d'après Lemoine		144
— 24 pieds d'estaux (biscuit)	15	360
Porté à la comtesse du Barry, 2 mars 1773, 1 buste de Mme la comtesse du Barry d'après le modèle du sieur Lemoine		144
16 avril 1773, 1 groupe, la Conversation espagnole		432
— 2 groupes, les côtés, à	192	384
— 4 figures d'angles, à	72	288
17 juin 1773, 1 groupe, Conversation espagnole		432
— 2 groupes de côté		384
— 4 figures d'angles		288
1er juillet 1773, 72 enfants ailés (biscuit)	1 l. 10 s.	108
29 aoust 1773, 1 groupe, Zéphir et Flore		360

29 aoust 1773,	1 groupe de l'Amour et l'Amitié.		360
12 avril 1774,	10 caisses quarrées long (biscuit).	30	300
—	12 enfants ailés (biscuit).	96	1152
—	12 tourtereaux (biscuit), à	15	180

Livré à monseigneur le prince de Rohan :

8 septembre 1771,	2 groupes, Pygmalion et l'Amour précepteur. . . .		960
—	1 groupe, le Jaloux		300
—	3 groupes, les fontaines Bacchus et les Grâces . . .		720
—	5 groupes, les Enfants à la colonne		720
—	30 enfants de Boucher et Divinités		1080

Livré à M. de Voltaire [1] :

31 mars 1773,	2 bustes de mon dit sieur (biscuit)	60 l.	120
—	8 figures pastorales d'après Boucher.	263	11 s.
—	Baigneuse Falconet sans couverte (biscuit)		94
—	un vigneron et un marchand de tartelettes en biscuit de France		36
—	le buste de Louis XV (biscuit), 1 pied hauteur	40 l.	19 s.
—	le buste en biscuit avec socle.		18
—	l'Autel de l'Amitié, hauteur 11 pouces, compris dans le socle.	59 l.	19 s.

Donné par le Ministre des Affaires étrangères au prince Henri de Prusse :

1788.	Figures de grands hommes et autres (biscuit)	4032

Le surtout de la Conversation espagnole fut le surtout à la mode de l'époque Louis XV, le Triomphe de Bacchus celui de l'époque de Louis XVI : n'est-ce pas là aussi une caractérisque des deux époques ?

Avant d'entretenir nos lecteurs des autres fabriques de ce temps, nous allons donner quelques renseignements sur les prix que les biscuits de Sèvres ont atteints dans les ventes des dix dernières années.

Nous avons déjà signalé le prix exorbitant auquel était arrivé le groupe de la Naissance du Dauphin à la vente San Donato (17,900 fr.!).

A la vente Double, le 30 mai 1881, deux trépieds en biscuit de Sèvres du temps de Louis XVI, montes sur des socles en bronze ciselés et dorés, se vendirent 760 francs.

A la vente Bressant, en novembre 1880, figurait une pendule du temps de Louis XVI en biscuit de porcelaine : des amours et des satyres placent une guirlande de pampres autour du cadran, socle en bois noir orné d'un bas-relief ciselé et doré.

1. Nous reproduisons ici une lettre de Voltaire qui figure aux Archives de la Manufacture de Sevres :

M. de Voltaire a M. Denon.

A Fernay, le 5 juillet 1775.

« Je suis, Monsieur, plus édifié de votre jeunesse que vous n'êtes indulgent pour ma décrépitude. Je « crois avoir connu tout votre mérite quoique je n'aie pas eu l'honneur de vous voir aussi longtemps que « vous me l'avez fait désirer.

« Je voudrais pouvoir envoyer à M. de Laborde le portrait qu'il veut bien me demander, mais je n'en « ai pas un seul. Le meilleur buste qui ait été fait *est celui de la Manufacture de Sèvres* ; j'en fais venir « quelques-uns et je vous en présenterais si j'etais assez heureux pour vous recevoir.

« Je vous prie de conserver vos bontés pour un vieux camarade bien indigne de l'etre. »

Signé : Voltaire.

M. Victor Champier, le savant directeur de la *Revue des Arts décoratifs*, a conservé, nous dit-il, un vif souvenir de cette charmante pendule.

A la vente du marquis d'Osmond, en février 1884, on vendit deux médaillons ronds en ancien biscuit de Sèvres représentant le roi Louis XVI et la reine Marie-Antoinette.

A la vente Auguste Sichel, en mars 1886, un groupe en biscuit porcelaine de Sèvres : la Correction maternelle, époque Louis XVI, hauteur 0 m. 23, atteignit le prix de 170 francs.

A la vente Lafaulotte, en avril 1886, petit groupe biscuit de Sèvres composé de trois figures d'enfant, hauteur 0 m. 15, largeur 0 m. 17 : 190 francs.

Statuette en biscuit de Sèvres : Figaro accroupi; hauteur 0 m. 27 : 300 francs.

A la vente Fournier, 1886, la Baigneuse d'après Falconnet, avec socle en pâte tendre à cannelure bleue et or, fut vendue 1 350 francs.

A l'hôtel Drouot, en 1887, le Couronnement de la rosière, groupe composé de cinq figures, atteignit 410 francs [1].

L'Automne, trois figures : 245 francs [2].

VII

Bourg-la-Reine, Niederviller, Paris, etc.

Sèvres occupe une place si prépondérante dans l'histoire des biscuits de cette époque qu'il nous reste peu de chose à dire sur les autres fabriques françaises. Ce ne sont pas les produits de ces fabriques qui font défaut, mais leur infériorité auprès de ceux de Sèvres est telle qu'ils présentent un intérêt beaucoup moins considérable.

Nous avons dit dans le précédent chapitre que Jacques et Julien avaient transporté leur matériel de Mennecy à Bourg-la-Reine (1773). Les biscuits de cette manufacture sont excessivement rares; cependant M. Captier est l'heureux possesseur de deux groupes, chevau-léger et garde-française, qui méritent l'attention du connaisseur; ces groupes, d'une grande finesse et d'une allure extraordinaire, sont marqués B. R. en creux.

A Orléans, en 1764, et au Gros-Caillou, à Paris, 1765, on fabriqua des biscuits en pâte dure qui ne manquent point de caractère, et sont sans nul doute supérieurs aux œuvres de Brancas-Lauraguais. Les biscuits du Gros-Caillou sont marqués L. B. en creux.

Les plus beaux biscuits de France en dehors de Sèvres virent le jour à Niederviller (1768). De 1768 à 1780, pendant que cette fabrique appartenait au baron de Beyerlé, les biscuits ne sont que rarement marqués. La pâte est blanche, bien travaillée, et les groupes et figurines en biscuit témoignent en faveur de la capacité des artistes de Niederviller; les vases en biscuit sortis de cette manufacture sont d'une finesse et d'un galbe extraordinaires. De 1781 à 1793, la fabrique passa entre les mains du comte de Custine, qui confia la direction à François Lanfray, habile manufacturier [3]. Du temps du comte de Custine, on marqua d'un double C croisé parfois surmonté d'une couronne.

1. Nous devons la plupart de ces renseignements à l'obligeance de M. Maze-Sencier, le savant auteur du livre des *Collectionneurs*.

2. Il est à remarquer que les biscuits de Sèvres modernes en pâte dure se vendent plus chers à la manufacture que ne coûtent les anciennes épreuves en pâte tendre à l'hôtel Drouot ou chez les marchands.

Ainsi le Couronnement de la rosière coûte aujourd'hui 790 francs.

Le groupe de la fée Urgèle, qui se vend à Sèvres 147 francs en pâte dure, fut acheté en pâte tendre par un marchand au prix de 120 francs.

3. Voir Albert Jacquemart, *Histoire de la céramique*, *ibidem*.

L'artiste le plus remarquable de cette manufacture fut un certain Charles Sauvage dit Lemire; ses créations, dit Jacquemart, sont égales sinon supérieures à celles de Cyfflé. Il excella surtout dans de mignonnes figurines et de minuscules groupes en biscuit; les sujets un peu risqués ne lui déplaisaient pas; ils étaient bien d'ailleurs dans le goût du XVIIIe siècle. Le docteur Warmon possède une petite figurine délicieuse représentant une petite paysanne qui donne à manger à ses poulets; elle est marquée d'un double C en creux.

Les groupes portent généralement imprimés en creux NIEDERVILLER; ainsi est signée la petite paysannerie en Niederviller que nous reproduisons plus loin.

Le musée de South-Kensington possède trois biscuits de cette manufacture. Deux pâtres avec leur flûte et leur houlette et un satyre portant une aiguière sur son épaule ont été payés chacun environ 362 fr. 50 centimes, à la vente de la collection Barker [1].

La manufacture de la Courtille à Paris, 1773, fondée rue Fontaine-au-Roi par Jean-Baptiste Locré, qui s'associa plus tard en 1784 à Russinger, fabriqua une quantité de biscuits parmi lesquels quelques-uns, en très petit nombre, il est vrai, accusent une perfection vraiment remarquable sans cependant, à notre avis, pouvoir jamais rivaliser avec les œuvres de Sèvres. La marque en creux fut d'abord deux torches croisées, comme les épées de Saxe, plus tard deux épis; cette marque en creux est souvent accompagnée de lettres dont nous donnons celles que nous avons vues nous-même, ou que le savant connaisseur de marque, M. le marquis de Grollier, a bien voulu nous signaler : X, W, MO, M, F, R, G, ch, T, P, L, P, etc.

Les fabrications de cette manufacture sont souvent si différentes comme blancheur de pâte et comme finesse de contours que nous sommes portés à croire que la contrefaçon y est pour beaucoup dans le grand nombre de biscuits soi-disant de la Courtille qui se trouvent sur la place de Paris.

Locré a essayé de tous les genres, depuis la petite figurine jusqu'aux vases, pendules et groupes à plusieurs personnages. Ainsi nous connaissons une pendule surmontée d'un Hercule filant aux pieds d'Omphale, d'une très belle facture, et nous avons vu un groupe de près de 0 m. 60 centimètres de hauteur représentant une jeune fille tentée par la Richesse et défendue par la Vertu; ce groupe avait beaucoup d'originalité et de caractère.

Le musée de Sèvres possède deux groupes en biscuit de la Courtille, l'Amour aiguisant ses flèches et pendant, d'une grande finesse de composition.

L'Amour conduit par la Folie, dont il a été question plus haut, nous paraît être de cette même fabrique [2].

1. Clodion, au moment de la Révolution, retourna à Nancy, son pays natal; il y resta jusqu'en 1798. De 1795 jusqu'à cette date, il exécuta beaucoup de travaux pour la manufacture de Niederviller, il modela plusieurs motifs qui ont été interprétés en biscuits et que l'on voit figurer dans le catalogue-programme de Niederviller. Ainsi les biscuits du Baiser prêté et du Baiser rendu, celui de la Bacchante, ainsi que celui des Bacchantes portant un enfant, sont dus au ciseau de cet artiste.

Dernierement on offrit à l'administration de Sèvres les modèles et les moules de l'ancienne manufacture de Niederviller.

Il est regrettable que la pénurie des ressources de notre grand établissement de céramique ne lui ait pas permis d'acheter ces intéressantes séries.

2. Locré, entrepreneur de la manufacture de porcelaine allemande, établie rue Fontaine-au-Roi, demandait 12,000 livres pour le buste de Mme du Barry, dont le modele en plâtre, exécuté par Pajou, avait coûté 96 livres.

Mme du Barry écrivit sur son mémoire :

« M. du Montvallier (son intendant) s'informera avec l'homme de la manufacture allemande : il n'a fourni qu'un buste; on le vend à Sèvres 6 louis et il demande 12,000 livres.... Par accommodements, Mme du Barry donnera 10 louis. »

« Livré à Mme du Barry par la manufacture allemande établie à la Basse-Courtille en décembre 1773 :

« Un buste de porcelaine, grandeur naturelle, exécuté d'après le modèle en plâtre qui lui a été remis par M. Pajou, suivant les ordres de Mme la comtesse, valant 3,000 l. . . . . l. 3,000. »

LOCRÉ.

Les produits de cette manufacture portent 2 flèches.

Limoges (1773) fabriqua également des biscuits en tous points remarquables. Une manufacture royale fut établie dans cette ville en 1784 et ses produits sont d'autant plus intéressants qu'ils n'avaient rien à craindre de l'omnipotence de Sèvres.

Grâce à l'obligeance de l'éminent directeur de l'École et du Musée de Limoges, M. Louvrier de Lajolais, nous sommes à même de donner une nomenclature exacte des biscuits de fabrication limousine conservés au musée de la ville.

Nous transcrivons textuellement la note reçue du musée de Limoges.

1° Médaillon circulaire à deux faces portant à sa partie supérieure un trou de suspension, d'un côté les armes de Turgot dans un écusson en forme de cuir, inscription placée circulairement auprès du bord. *Premières porcelaines du Limousin.* Les deux extrémités de l'inscription sont séparées par un petit vase. Au revers l'inscription : *premières porcelaines du Limousin*, occupe le centre ; au-dessous un vase sur pied accompagné d'une guirlande, puis la date M.D.C.C.L.XXI. Le champ est entouré d'un ruban à quatre nœuds : en haut, près du trou de suspension, une couronne comtale ; en bas la signature : *Troy fecit.*

(Troy, qui paraît étranger à Limoges, est le même artiste qui, en 1774, exécuta un portrait de Turgot, gravé par Le Beau.)

État de conservation, très bon ; date, 1771. Indication de la fabrique : Fabrique Massie Grellet et Fourneyra (première fabrique limousine). Observations : Nous avons compris cette pièce dans notre nomenclature par suite de son importance au point de vue de l'histoire de la fabrication limousine. Hauteur 0 m. 08.

2° Médaillon circulaire à une seule face sur laquelle le buste de Turgot, de profil, a été exécuté en relief ; autour on lit A. R. J. *Turgot, ministre d'État, contrôleur général des finances.* Au bas un fleuron dans le goût de l'époque Louis XVI.

(Le profil de Turgot a été exactement copié sur le portrait de Troy dont il est question plus haut.) État de conservation très bon ; date 1784 (?) ; marque : une fleur de Lys imprimée au cachet ; au-dessous le mot « Limoges » en caractères cursifs gravés à l'ébauchoir. Indication de la fabrique : Fabrique royale (?). Observations : Nous n'hésitons pas à attribuer cette pièce à la manufacture royale établie à Limoges en 1784, bien que Turgot n'ait porté que jusqu'en 1770 le titre de contrôleur général. Hauteur 0 m. 14.

Le même musée renferme encore : Nymphe et Amour ; Mars ; Enfant et chien ; Enfant ; groupe de plusieurs divinités mythologiques. Comme il est impossible d'assigner une date à ces différentes œuvres, nous avons cru inutile d'en donner la description détaillée.

L'île Saint-Denis paraît avoir possédé une usine importante qui fabriqua des biscuits signés : Grosse *l'isle Saint-Denis.* Il existe en effet dans la galerie de Versailles deux bustes, l'un de Louis XVI, l'autre de Monsieur, signés de cette façon et datés 1779 et 1780.

Jacquemart raconte que la porcelaine de l'Isle Saint-Denis était courante puisque dans une saisie opérée chez Nicolas Catrice, peintre de Sèvres, qui faisait de faux décors, on captura sept pièces de cette manufacture.

Quant aux manufactures de Guerhard et Dihl, de Nast, ainsi que celle de Valenciennes, nous nous réservons d'en parler dans notre prochain chapitre, car l'apogée de leur fabrication coïncide avec la Révolution et le premier Empire.

(*A suivre.*) CH.-E. DE UJFALVY.

DOCUMENTS DIVERS

L'INSTALLATION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS AU PALAIS DU CHAMP DE MARS

Le 30 octobre 1890, une assemblée générale extraordinaire des membres de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs a été tenue au siège social de la Société, 3, place des Vosges. L'objet de cette réunion extraordinaire était l'examen d'un projet d'installation des collections de l'Union au palais des Beaux-Arts du Champ de Mars.

Le président, M. Antonin Proust, a fait connaître, dans un rapport dont il a donné lecture au nom du conseil d'administration, les conditions dans lesquelles pourrait avoir lieu cette installation. Nous extrayons de ce document les passages suivants :

Rapport de M. Antonin Proust.

« Messieurs,

« Les membres de l'Union centrale des Arts décoratifs ont été convoqués aujourd'hui en assemblée générale extraordinaire pour se prononcer sur le projet d'installation du musée des Arts décoratifs dans le palais des Beaux-Arts au Champ de Mars.

« A la veille de notre dernière assemblée générale ordinaire, il avait été entendu avec M. Fallières, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, que, d'accord avec l'État, le musée des Arts décoratifs serait placé au quai d'Orsay, dans des constructions qui s'élèveraient sur les ruines de l'ancienne Cour des comptes.

« Mais le successeur de M. Fallières au ministère de l'Instruction publique, l'honorable M. Léon Bourgeois, a remis en question les points sur lesquels l'entente était complète avec son prédécesseur, et devant l'évidente impossibilité d'aboutir de ce côté, nous avons dû songer à nous pourvoir ailleurs.

« Cette nécessité s'imposait d'autant plus à notre vigilance que l'administration des colonies a étendu dans le palais de l'Industrie, où nous sommes provisoirement installés, les salles de son musée, et que notre situation déjà précaire dans ce local s'y trouve par suite menacée à brève échéance.

« En présence de cette nécessité d'aviser, le 23 juillet dernier, M. Jules Roche, ministre du Commerce et de l'Industrie, provoqua sur ma demande dans son cabinet une conférence avec M. le directeur des travaux de la Ville de Paris. Il demanda à M. Alphand de

faciliter l'installation du musée des Arts décoratifs dans un des édifices conservés au Champ de Mars en vertu de la loi dont j'ai eu l'honneur d'être le rapporteur. M. Alphand entra avec empressement dans les vues du ministre en déclarant qu'il tenait notre œuvre pour une œuvre d'un grand intérêt au point de vue national, et en faisant observer que son large programme permettait d'admettre la Société Meissonier, avec laquelle il était en pourparlers, comme sous-locataire de l'Union centrale des arts.

« Je convoquai chez moi les membres du bureau de votre conseil, et, après deux entrevues que j'eus avec M. Alphand à l'Hôtel de Ville, je prévins, le 1er août, votre conseil d'administration que M. le directeur des travaux de Paris proposait de signer avec moi un projet de bail qui créerait à l'Union centrale un droit de priorité sur toute demande de concession du palais des Beaux-Arts. La session du Conseil municipal de Paris étant fixée à la 1re quinzaine d'octobre, nous aurions ainsi deux mois pleins devant nous pour étudier les modifications à apporter à ce projet de bail, avant que les intéressés, c'est-à-dire d'une part votre assemblée générale, d'autre part le Conseil municipal de Paris, eussent à se prononcer sur la convention définitive. Dès ce moment M. Alphand déclarait qu'il était prêt pour sa part à consentir les modifications que je lui avais indiquées après m'être concerté avec mes collègues.

« Comme les délais avaient dans la circonstance une valeur telle qu'on ne pouvait sans inconvénient ajourner les résolutions, bien que le Conseil d'administration ne fût pas en nombre, je fus autorisé à signer le projet de bail et une commission fut nommée pour étudier les modifications à apporter à ce projet, en même temps que les conditions d'installation du musée de Arts décoratifs dans le palais des Beaux-Arts au Champ de Mars.

« Ce que j'ai l'honneur de vous demander aujourd'hui, c'est d'approuver cette installation en approuvant la convention dont il va vous être donné lecture....

« Nous avons discuté ensemble bien des combinaisons, les unes reposant sur la collaboration de l'État et de l'initiative privée, les autres ne reposant que sur l'initiative de notre Société. Nous n'avons pu arriver à la réalisation d'aucun des projets formés. Et tandis qu'en moins de dix ans le Trocadéro offrait à l'étude par son musée des moulages la collection la plus complète de tout ce qui constitue la décoration intérieure de l'édifice, l'Union centrale en était réduite à accumuler ses acquisitions dans des salles du palais de l'Industrie étroitement mesurées et que le public ne peut pas s'accoutumer à considérer comme formant un lieu d'exposition permanente, tant il est habitué à ne chercher dans le palais de l'Industrie que des expositions temporaires.

« Aujourd'hui aucune installation ne peut présenter des conditions meilleures que celle qui nous est offerte au Champ de Mars sous la réserve de l'approbation du Conseil municipal de Paris. Paris va avec une faveur marquée vers le Champ de Mars, que vont encore rapprocher de lui les chemins de fer projetés et dont l'exécution ne se fera pas attendre.

« Ce qu'il importe de nettement déterminer aujourd'hui, c'est notre ferme volonté de voir dans la Ville de Paris un collaborateur. A cet égard nous avons tenu à insérer dans la convention que nos galeries et nos expositions seraient gratuitement ouvertes aux enfants des écoles de la Ville de Paris et que nous distribuerions des cartes d'étude avec la plus grande générosité, n'ayant pas d'autre but que de faire une œuvre nationale et de venir en aide au travail et aux travailleurs par tous les moyens qui sont en notre pouvoir.

« Nous avons même cette conviction que nous n'aurons pas besoin d'épuiser nos dix-huit années de bail pour que les pouvoirs publics, comprenant le haut intérêt que présente le développement de notre Musée, qui sera réellement le Musée du travail, s'associent à notre action et réclament d'y participer. »

Discussion du rapport.

Aussitôt après la lecture de ce rapport, une longue et vive discussion s'est engagée sur ses conclusions. M. Henri Bouilhet, vice-président du conseil d'administration de la Société

de l'Union centrale, s'est levé et, dans une note fortement motivée dont il a donné lecture, a combattu le projet d'installation au palais des Beaux-Arts du Champ de Mars. « Je tiens, a-t-il dit, à expliquer pourquoi je me suis séparé sur cette question de mes collègues du bureau. » Et il s'est appliqué à démontrer que le projet ne comportait qu'une installation temporaire, que néanmoins l'Union devrait faire des frais considérables pour cette installation dont la durée n'était point garantie, qu'enfin l'œuvre de l'Union, transportée au Champ de Mars, si loin des centres qu'habitent les populations laborieuses pour lesquelles elle a été fondée, n'aurait plus sa raison d'être. Il a conclu énergiquement au rejet de la convention.

M. Antonin Proust a répliqué. Pour lui la question du provisoire est secondaire; il est convaincu qu'une fois installé au palais du Champ de Mars, le Musée des Arts décoratifs ne le quittera plus, car le Conseil municipal de Paris n'aura pas l'idée de déloger un musée qui sera un attrait pour le public et un honneur pour la Ville de Paris. Quant à la question des frais, elle ne lui semble pas davantage dangereuse pour les finances de la Société, attendu que les frais d'installation pourront être répartis sur plusieurs exercices. Si ces frais, par exemple, devaient monter, ainsi que cela a été évalué, à 1 500 000 francs, rien n'empêchera de procéder progressivement et par annuités.

Mais ce point soulève plusieurs objections, et divers membres de l'assemblée ont combattu les arguments de M. Antonin Proust. M. Louvrier de Lajolais, notamment, a déclaré qu'à son avis la commission des finances eût dû préalablement soumettre un budget annuel des dépenses et des recettes probables de la Société dans le nouveau local. Alors on eût pu se prononcer en connaissance de cause.

MM. Dreyfus et Lefébure ont, à leur tour, exposé les raisons qui les faisaient adhérer au projet d'installation. Enfin la discussion a été déclarée close et l'assemblée générale a été appelée à émettre un vote sur cette importante question.

Par 89 voix contre 67, le projet de convention avec la Ville de Paris fut approuvé.

L'objection principale qui avait été soulevée portait sur la durée limitée de la concession du palais des Beaux-Arts, alors que l'installation des collections du Musée des Arts décoratifs coûterait des sommes considérables. Le Conseil municipal de Paris allait, par l'accueil qu'il réservait au projet d'installation, donner une bien autre force à cette objection.

Le vote du Conseil municipal.

Le projet de convention élaboré entre M. Alphand et la Société de l'Union centrale fut renvoyé à la 3e Commission du Conseil municipal de Paris, qui, dans sa séance publique du 31 décembre 1890, eut à se prononcer sur les conclusions du rapporteur, M. Maurice Binder. Nous extrayons du *Bulletin municipal officiel* le compte rendu *in extenso* de la discussion qui s'éleva à ce sujet :

M. Maurice Binder, rapporteur. — Messieurs, la 3e Commission a été saisie d'un projet de location du palais des Beaux-Arts à la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs.

M. Antonin Proust, au nom de cette Société, demandait un bail de dix-huit ans pour la totalité du palais, moyennant un loyer annuel de 30 000 francs.

La 3e Commission a été effrayée de la longueur de cet engagement et d'un prix de loyer si minime, et d'autant plus minime qu'en dehors des conditions de reprise à la charge de la

Ville de Paris de différents travaux d'installation, M. Antonin Proust demandait à bénéficier de la totalité des recettes des sous-locataires qu'il pourrait se procurer.

Se rendant compte des dispositions peu favorables de la Commission pour ses combinaisons qu'on nous indiquait comme ne pouvant être modifiées, M. Antonin Proust nous a alors offert et subsidiairement de prendre location pour une durée qui pourrait varier entre un et trois ans.

M. Antonin Proust nous faisait toutefois remarquer que pour ces nouvelles propositions il était obligé d'en saisir son Conseil d'administration. La 3e Commission n'a donc pas pu prendre jusqu'ici de délibération ferme et, pour que le Conseil en prenne une aujourd'hui, je demande si l'engagement nouveau que nous apporte M. le directeur des Travaux et réduisant à un an la durée du bail est absolument ferme.

La 3e Commission, en ce qui concerne les propositions primitives, s'est nettement prononcée coutre un loyer de dix-huit ans, non résiliable à la volonté des parties, et dans les conditions financières que je vous ai brièvement indiquées, et, au contraire, elle s'est montrée favorable à un amendement présenté par notre collègue M. Thuillier, et tendant à concéder le palais des Beaux-Arts à l'état essentiellement provisoire à M. Antonin Proust, quitte à étudier, pendant cette période, les combinaisons d'entente et possibles auxquelles nous pouvions aboutir.

M. le Directeur des Travaux. — Messieurs, la question se présente sous un double aspect. Les propositions de la Société des Arts décoratifs sont très intéressantes, mais il fallait aussi réserver à la nouvelle Société des artistes la possibilité d'installer son exposition au palais des Beaux-Arts.

M. Meissonier et M. Antonin Proust se sont entendus, et après en avoir conféré avec moi, nous ont indiqué les conditions que M. le Rapporteur vient de vous faire connaitre.

M. Maurice Binder, rapporteur. — Dans ces conditions, j'estime, Messieurs, et avec la conviction de ne pas être désavoué par ceux de mes collègues de la 3e Commission, que vous pouvez adopter le projet de bail que je viens de rédiger et dont je vous demande la permission de vous donner lecture :

« Le Conseil,

« Vu les propositions de M. Antonin Proust, représentant et agissant au nom de la Société l'Union centrale des Arts décoratifs;

« Vu l'engagement intervenu entre ladite Société et la Société des Artistes, représentée par M. Meissonier,

« Délibère :

« Article premier. — La Ville de Paris loue, à titre provisoire, à M. Antonin Proust, le palais des Beaux-Arts au Champ de Mars.

« Art. 2. — Le présent bail est consenti pour une durée d'un an, commençant le 1er janvier 1891 et prenant fin de droit le 31 décembre de la même année.

« Art. 3. — Le prix du loyer est fixé à 30 000 francs.

« Art. 4. — La Société versera à la Ville de Paris, en dehors du loyer et des frais du présent bail, une somme de 13 000 francs affectée au rachat des différentes devantures de restaurateurs anciennement établis au palais des Beaux-Arts.

« Art. 5. — Moyennant un loyer de 15 000 francs, la Société devra sous-louer à la

Société des Artistes l'ensemble des locaux nécessaires à son exposition annuelle et occupés par elle l'an dernier.

« Art. 6. — A l'expiration du présent bail, la Société sera tenue de faire remise à la Ville de Paris des locaux dans l'état où elle en prendra possession, et cela sans que la Ville puisse être, de ce chef ou de tout autre, tenue à une indemnité quelconque. »

Je ne crois pas avoir besoin d'ajouter, Messieurs, que si comme rapporteur je n'étais pas partisan des propositions primitives de l'honorable M. Antonin Proust, mon opposition n'avait aucun caractère personnel et que tout au contraire je suis un des premiers à reconnaître l'utilité de l'œuvre de l'Union des Arts décoratifs.

En faisant ses propositions, M. Antonin Proust défendait les intérêts de la Société qu'il représente, j'ai conscience d'avoir défendu ceux de la Ville de Paris en n'acceptant pas, sans modification, le projet de bail primitif; enfin, Messieurs, vous verrez — et je suis sûr en cette circonstance d'avoir l'approbation de tout le Conseil municipal — que le projet que je soumets à votre approbation réserve absolument, pour la Société si intéressante des peintres français, le droit et la liberté de faire cette année, avec l'éclat de l'an dernier, son exposition au palais des Beaux-Arts.

Les conclusions de la Commission sont adoptées (1890, 1997).

M. Thuillier. — Il est bien entendu que ce traité n'est que provisoire et destiné à attendre une location définitive. (Assentiment.)

M. le Président. — L'incident est clos.

Lettre de M. Antonin Proust.

Le vote du Conseil municipal fut aussitôt l'objet dans les journaux de commentaires plus ou moins erronés. M. Antonin Proust, pour bien indiquer les conséquences et la portée de la décision du Conseil municipal, crut devoir adresser à M. Hébrard, directeur du *Temps*, une lettre qui fut aussitôt publiée et dont nous donnons ici les principaux passages :

A M. Adrien Hébrard, directeur du Temps.

Mon cher ami,

Il a été publié depuis deux jours au sujet de la concession du palais des Beaux-Arts à l'Union centrale des Arts décoratifs des notes tellement incomplètes et inexactes que vous voudrez bien me permettre de rétablir, dans *le Temps*, la vérité des faits, en les exposant complètement.

L'Union centrale qui poursuit le projet formé en 1848 par un groupe d'artistes et d'ouvriers, projet qui a donné naissance au Kensington, et qui consiste à mettre à la disposition du travail national un musée qui fortifie ses méthodes d'enseignement par la réunion des plus beaux modèles de l'art décoratif, a demandé à la Ville de Paris la concession du palais des Beaux-Arts au Champ de Mars, pour y installer ce musée et y poursuivre le développement de ses expositions périodiques d'art industriel, qui ont rendu de si grands services aux industries françaises.

Par ses statuts, l'Union centrale s'interdit toute opération en dehors de son œuvre d'utilité publique et elle s'engage, en cas de dissolution, à léguer ses collections à une Société

semblable ou, à défaut d'une Société semblable, aux musées de l'Etat, ne réservant qu'une somme de 150 000 francs pour l'organisation de ses expositions et l'entretien de sa bibliothèque de la place des Vosges.

Le projet de convention intervenu entre M. le préfet de la Seine et l'Union centrale proposait un bail de dix-huit ans, à charge par l'Union centrale de verser un prix de location annuel de 30 000 francs, ledit bail résiliable à la seule volonté de l'Union centrale de trois en trois ans. Le projet stipulait, en outre, que, dans le cas où l'Union centrale devrait quitter le palais après neuf ans, les installations pouvant être utilisées par la Ville telles que installations de chauffage, éclairage et double vitrage, seraient rachetées par celle-ci à dire d'experts.

Ainsi que j'ai eu l'honneur de le dire devant la troisième commission du Conseil municipal, si l'Union centrale n'avait pas demandé à la Ville une concession gratuite et même une assistance pour l'aider à doter Paris et la France d'une institution aussi utile que celle du Musée des Arts décoratifs, c'est qu'elle avait pris en considération les charges qui incombent à la Ville pour l'entretien des édifices du Champ de Mars.

En même temps que le Conseil municipal était saisi du projet de convention dont je viens d'indiquer les bases, il recevait communication d'un projet de contrat entre la Société nationale des artistes de l'Union centrale, aux termes duquel la Société nationale des artistes acceptait de sous-louer une partie du palais, moyennant le versement d'une somme annuelle de 15 000 francs et l'engagement de faire avec l'Union, à frais communs, des aménagements qui eussent donné un attrait particulier aux expositions de la Société nationale des artistes.

Cette entente de l'Union centrale et de la Société nationale des artistes était un pas de plus vers ce but que, pour ma part, j'ai toujours poursuivi et qui peut se résumer ainsi : ramener l'unité dans l'art, rétablir la fraternité entre les artistes de tout ordre et faire revivre ce mouvement qui a fait l'éclat de l'époque de la Renaissance.

Nous pouvions légitimement concevoir l'espérance que, à côté des expositions de beaux-arts proprement dits, nous ne tarderions pas à avoir les expositions d'art industriel et que l'on verrait renaître ces temps admirables où les plus grands artistes ne dédaignaient pas de mettre dans le moindre des objets usuels la marque de leur génie.....

Nous avons échoué devant le Conseil municipal de Paris.

La veille du jour où le projet devait venir en discussion devant lui, j'ai été entendu par la troisième commission et j'ai dit que, si, se plaçant à un point de vue exclusivement budgétaire, la troisième commission était effrayée par la longueur du bail et par la clause du rachat de certaines installations, on pouvait nous concéder, sous bénéfice du vote de mes collègues, le palais des Beaux-Arts pour trois années, que, durant ces trois années, nous n'y ferions aucune installation durable, définitive, mais que j'avais tellement la conviction que nos seules expositions seraient une éclatante démonstration de l'utilité de nos efforts que, sans aucun doute, après ces trois ans, la Ville de Paris serait la première à réclamer dans notre œuvre une collaboration que nous étions, d'ailleurs, d'ores et déjà prêts à lui offrir.

J'étais avec M. Meissonier dans une des tribunes du Conseil municipal, quand le projet a été présenté, et j'ai appris là que ma proposition de concession pour trois années s'était transformée en une proposition de concession d'une année. M. Meissonier a appris de son côté que, pour cette année, il était demandé que la Société qu'il préside obtînt de l'Union centrale une concession que lui-même avait proposée et qui n'avait jamais été contestée.

Est-il possible après le vote du conseil municipal, qui n'est en réalité qu'un ajournement

de la discussion d'une concession définitive, de reprendre utilement les négociations avec la Ville de Paris?

Pour ma part, je le pense, n'ayant pas coutume de me laisser décourager par les difficultés. Si, d'ailleurs, la Ville de Paris se refusait — ce qu'il m'est impossible de croire — à coopérer à l'œuvre démocratique que nous lui proposons, si le Conseil pensait, contrairement à toutes ses traditions, que la meilleure protection que l'on puisse donner au travail national n'est pas dans le développement de ses moyens d'instruction, le « Musée du travail » se ferait quand même, parce que la force des choses veut qu'il se fasse.

Très cordialement à vous, mon cher ami.

ANTONIN PROUST.

Nous avons tenu à mettre sous les yeux de nos lecteurs ces documents, que nous ne ferons suivre d'aucuns commentaires.

Le rédacteur en chef-gérant : VICTOR CHAMPIER.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

BOIS SCULPTÉ (XVIIe Siècle)

COUVERCLE DE COFFRET EN BOIS SCULPTÉ, PAR BAGARD, DE NANCY (XVIIIe SIÈCLE)

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

L'ÉCOLE DES ARTS INDUSTRIELS

DE ROUBAIX

On a inauguré au mois de décembre dernier, sans tambours ni trompettes, ni discours, l'École nationale des arts industriels de Roubaix. Il y avait là pourtant, s'il en fut jamais, l'occasion excellente d'une cérémonie aussi grandiose qu'originale, dont la publicité éclatante eût opportunément fait une saine et féconde agitation sur la question si grave de l'instruction artistique. Mais la politique, l'odieuse et funeste politique, est, paraît-il, intervenue inopinément et a mis son veto implacable sur la célébration d'une fête pour laquelle la ville de Roubaix avait voté des fonds considérables. C'est fâcheux et d'autant plus regrettable que la politique n'avait vraiment rien à voir en l'affaire, et que son absence eût été simplement remarquée par le plaisir qu'on aurait pris à la constater.

Sur l'ordre du gouvernement, j'ai visité et étudié toutes les grandes écoles de ce genre qui existent en Europe; je n'hésite pas à déclarer que l'École nationale de Roubaix est la plus belle, et ce qualificatif ne vise point l'édifice seul, mais l'organisme de l'institution. Sa fondation est un témoignage éloquent de ce qu'on peut arriver à faire dans notre pays, quand on sait ce qu'on veut, tant

du côté de l'initiative privée que de la commune et de l'État, et qu'on réalise avec énergie une idée juste et nette. De plus, elle est l'expérience la plus complète et la plus importante qui ait été faite d'un système administratif nouveau, sur lequel on fonde de grandes espérances, déjà justifiées, pour mener rapidement à bonne fin la grande œuvre entreprise par la République, l'organisation de l'enseignement pour les industries d'art.

L'histoire de cette fondation ne manque pas d'intérêt; elle honore une municipalité qui a montré, en cette circonstance, un esprit d'initiative rare et un patriotisme très élevé, en même temps qu'une admirable habileté administrative. En 1876, le conseil municipal de Roubaix, désireux de donner satisfaction aux vœux, manifestés par la population, d'un enseignement spécial, adapté aux besoins d'une ville industrielle prenant, de jour en jour, une plus grande extension, votait à l'unanimité les conclusions d'un rapport élaboré par une commission nommée pour l'examen de cette question. Ces conclusions étaient ainsi formulées, avec une grande précision :

« 1° Le conseil décide la création immédiate d'un enseignement du tissage et de la teinture ;

2° « Le conseil adopte la création, sur un point central autant que possible, d'un établissement destiné à réunir les cours publics actuellement existants à Roubaix, avec leurs collections, le musée artistique et industriel, la bibliothèque, ainsi que tous les autres cours. »

En conséquence de cette décision, on étudia immédiatement divers projets d'organisation définitive dans un local spécial, où tous les services seraient réunis; mais la commission des écoles académiques en fit, pour diverses raisons, ajourner l'exécution. Le président de la commission municipale, M. Carlos Delattre, manufacturier, ancien élève de l'École polytechnique, se mit en relation avec l'École nationale des Arts décoratifs de Paris, dans le but de rapprocher la direction artistique donnée à l'école de Roubaix, de celle que M. de Lajolais a si énergiquement imprimée à l'institution de la rue de l'École-de-Médecine. Il rédigea dans ce sens un rapport, que la municipalité adopta à l'unanimité. La question fut portée devant le conseil supérieur des Beaux-Arts, qui donna également son approbation complète et ses encouragements chaleureux aux projets de la municipalité de Roubaix, et surtout à l'idée de compléter les cours purement scientifiques de tissage et de teinture par un enseignement artistique : 1° au moyen de la création d'un cours de composition de dessins pour tissus, faisant suite, comme à Lyon, au dessin de la fleur d'après nature, au cours d'ornement et d'histoire de l'art; 2° en développant l'enseignement du tissage vers ses applications à l'ameublement, aux tentures et même à la tapisserie.

Prenant en considération les sacrifices déjà faits, ceux qu'elle se proposait de faire, mais peut-être un peu lentement, timidement, et reconnaissant à l'institution projetée un certain caractère d'utilité extra-locale, l'administration des Beaux-Arts proposait au gouvernement d'aider Roubaix dans l'exécution de son projet et de demander au parlement la création de l'école par l'État, à titre d'institution nationale. L'exemple de Limoges, par les résultats superbes que son école a donnés, plaidait en faveur de la combinaison. Le 26 mars 1881, les premières bases d'un traité étaient élaborés par M. Dutert, inspecteur de l'enseignement du dessin pour la région du Nord.

Le conseil municipal de Roubaix adopta la proposition suivante, présentée par le maire :

« Le conseil, sur le rapport de la commission des écoles académiques, confirmant et complétant les votes de ses prédécesseurs, relatifs à la construction d'une école pour l'enseignement artistique et industriel avec bibliothèque et musée; considérant que cet établissement, pour répondre aux besoins de l'enseignement, devra présenter une surface totale utilisable, non compris les dégagements, d'environ 6 000 mètres carrés, que la dépense peut être estimée approximativement à la somme de 1 500 000 francs, que le budget annuel de cette école devra s'élever de 40 000 à 60 000 francs et plus, estime qu'il y a lieu de solliciter le concours de l'État, conformément aux propositions de la commission des écoles académiques, pour la construction de cette école à frais communs, comme École nationale des arts industriels, dirigée par une commission locale, et autorise la ville de Roubaix à traiter avec l'État sur les bases suivantes :

« La ville de Roubaix offre à l'État :

1° Un terrain de 13 200 mètres, sur lequel l'édifice pourra être établi. « Cette construction avec ses abords occupera une surface d'environ 2 500 mètres, estimés à raison de 160 francs le mètre, ci. . . .	400 000 francs.
2° Pour la construction de l'édifice, une somme de.	600 000 francs.
3° Le mobilier scolaire, les collections de modèles et instruments, et les métiers des cours publics actuels, évalués à.	50 000 francs.
4° La collection du Musée pour mémoire.	
5° Une collection importante de carnets d'échantillons pour tissus, estimée.	100 000 francs.
6° La bibliothèque actuelle (8 000 volumes et manuscrits).	50 000 francs.
Ensemble.	1 200 000 francs.

7° Une subvention annuelle de 40 000 francs pour l'entretien de l'école.

« Le tout est offert aux conditions suivantes :

1° La construction à établir actuellement ne comprendra pas moins de six mille mètres de surfaces utilisables, dégagements non compris.

2° L'État se chargera du développement ultérieur à mesure des besoins.

3° Les objets relevés aux articles 3, 4, 5, 6 des offres de la ville resteront à perpétuité dans la ville de Roubaix pour l'instruction des élèves et des habitants.

4° L'école sera dirigée par une commission locale et conduite par un administrateur placé sous l'autorité de celle-ci.

« Cette commission sera composée : 1° du préfet du Nord, président ; 2° du maire de Roubaix, vice-président; 3° de neuf membres nommés par le ministre, trois sur la présentation du conseil municipal, choisis ou non dans son sein, trois sur la présentation de la chambre de commerce et choisis de même, trois, sur la présentation du préfet, choisis dans Roubaix

ou ses environs; 4° de l'administrateur qui sera le secrétaire de la commission. La commission nommera dans son sein un deuxième vice-président. La commission réunira les attributions d'une commission administrative et d'un conseil de perfectionnement. Elle sera donc chargée de toutes les propositions à faire pour l'enseignement, les programmes, le choix des professeurs et du personnel, les règlements et le budget. »

Le 5 juillet 1881, un projet de loi était déposé à la Chambre par M. J. Ferry, ministre de l'instruction publique, pour la création à Roubaix d'une École nationale des arts industriels, qui comprendrait : un musée et une bibliothèque des beaux-arts et des arts industriels d'une part, et d'autre part, une école de dessin, de tissage, de teinture et de tapisserie. On évaluait la dépense totale de l'établissement à 2 460 000 francs, sur lesquels la part de l'État serait de 900 000 francs.

La Commission nommée par la Chambre des députés, composée de MM. Giroud, Liouville, Bardoux, Antonin Proust, Arthur Picard, Binachon, Villain, Noël Parfait, Barbedette et de la Porte, émit un vote favorable et, le 5 août, une loi autorisait la création de l'École nationale des arts industriels de Roubaix.

La convention intervenue, le 28 novembre 1882, entre l'État et le maire n'apporta pas de modifications à ce projet. Le 21 juin 1884, le conseil municipal de Roubaix, désireux de mettre l'État à même de commencer immédiatement les travaux, décida qu'il verserait au Trésor, en une seule fois, les 600 000 francs, fractionnés en six ans par la convention. Il se produisit de nouveaux retards; l'État n'avait pas d'argent. Pour obtenir le dépôt d'un projet de loi autorisant la construction des nouveaux bâtiments et la mise à exécution de ces travaux en 1886, la ville de Roubaix décida, le 13 novembre 1885, d'avancer à l'État une somme de 1 388 453 francs, représentant, avec la subvention de 600 000 francs, le montant du devis de ladite école. L'État rembourserait cette somme, capital et intérêts, en trente ans. La ville mettait comme condition d'imposer par cahier des charges l'achèvement des travaux le 30 juin 1889.

Elle abandonnait en outre à l'État la totalité du terrain formant le square Notre-Dame, soit 13 595 mètres, au lieu de 6 000, augmentant ainsi de près d'un million son offre personnelle.

La Chambre des députés et le Sénat ayant voté le projet de loi, on se mit immédiatement à l'œuvre. M. Dutert fut chargé de dresser les plans de la nouvelle école.

Le bâtiment comprend quatre groupes de constructions, édifiés sur l'avenue de la Gare, et dont le développement couvre une surface de plus de 6 000 mètres. Le groupe principal, en bordure de l'avenue, bâti en pierre de taille et en brique, contient le musée et la bibliothèque, une galerie d'exposition et un amphithéâtre pour conférences et lectures; dans le fond, se trouvent les salles de cours de dessin, de sculpture et d'architecture. La façade est très belle et sa décoration de fort bon goût. Au centre, M. Allar a sculpté un beau relief, qui représente allégoriquement l'Industrie artistique; aux frontons des deux pavillons d'angle, M. Lanson a symbolisé les Arts et M. Hugues les Sciences. Une frise, inventée par M. Laoust, courant sur toute la façade, au-dessous de la corniche, exprime, par d'ingénieux et pittoresques attributs, les différentes branches de l'enseignement donné dans l'École. L'intérieur de l'édifice est luxueusement orné. Dans les escaliers, de fort belle allure, qui desservent les deux étages du musée, on a placé les statues des savants qui ont

fait progresser l'industrie des tissus par leurs découvertes : Jacquard par M. Cambos, Chevreul par M. Fagel, Pierre de Werchin par M. Hercule, Heilmann Josué par M. Carlus, Vaucanson par M. Gossin. Dans l'amphithéâtre, les bustes des grands industriels de la région : Decresme, Alfred Motte, Ernould Bayard, Castel, etc.

Sur la rue latérale, sont réunis, dans un bâtiment spécial, en brique, d'une belle architecture industrielle : l'atelier de tissage, d'une longueur de 32 mètres sur 13 et pouvant contenir une cinquantaine de métiers; l'atelier de mécanique, de 20 mètres de long; les laboratoires de chimie et de physique, où quarante élèves manœuvrent à l'aise; les ateliers de teinture et d'impression sur étoffe. Un bâtiment isolé renferme les générateurs et la machine motrice. L'architecte a disposé les constructions et les installations pour être en mesure de doubler et même tripler, sans frais considérables, les ateliers et les laboratoires, le jour où le besoin s'en fera sentir. Enfin une quatrième construction d'un style élégant est affectée à l'administration.

M. Dutert a construit, à la fois, un monument, qui embellit la ville par son caractère artistique et des bâtiments, qui répondent, avec précision, par leur disposition et par leurs aménagements, aux exigences les plus minutieuses d'une école, où l'on doit enseigner, à un millier d'enfants et de jeunes gens, tout ce qui, dans l'art et dans la science, peut être utile aux industries de la région. On peut offrir l'École des arts industriels de Roubaix comme un modèle aussi bien de confort et d'utilitarisme que de goût et d'originalité. Dans mes voyages de missions, je n'ai trouvé aucune institution plus parfaite à tous ces points de vue. La raison, certainement, en est dans cette particularité fort intéressante, que l'architecte, tout ancien pensionnaire de Rome qu'il fût, n'a pas cru déroger à sa dignité d'artiste, mais au contraire a estimé qu'il remplissait son devoir le plus strict, en se faisant le dévoué et habile exécuteur des décisions et des vœux du conseil d'administration de l'école, composé d'industriels, de négociants, de professeurs et de chefs d'atelier; il a demandé et écouté leurs avis et leurs conseils; il a visité et étudié sur place tout ce qui avait été bâti avant lui pour la même destination et il y a pris ce qu'il a trouvé de bon et de pratique. Et ainsi, M. Dutert a fait de l'école de Roubaix un chef-d'œuvre, comme il a fait de la Galerie des machines une des merveilles du XIXe siècle. Hélas! que n'en a-t-il été de même pour les Postes, le Museum, l'École de médecine, l'École de pharmacie, etc.!

Le programme de l'école de Roubaix est celui d'une véritable petite université industrielle et artistique. Il ne comprend pas moins de vingt-six cours : 1° cours préparatoire de dessin; 2° cours élémentaire de dessin; 3° cours moyen de dessin; 4° cours supérieur de dessin; 5° peinture à l'huile et à l'eau; 6° histoire et composition d'ornement; 7° histoire de l'art; 8° modelage et sculpture; 9° mise au point de sculpture sur pierre, bois ou marbre; 10° dessin linéaire; 11° arithmétique et algèbre; 12° géométrie descriptive et mécanique; 13° croquis de machines; 14° construction et architecture; 15° construction générale pour les ouvriers du bâtiment; 16° chimie industrielle; 17° physique industrielle; 18° manipulations de chimie; 19° et 20° teinture; 21°, 22°, 23°, 24° et 25° tissage et travaux pratiques de remettage; 26° cours de chauffage. A l'exception de quatre, tous ces cours ont lieu le soir, de six à dix heures.

833 élèves y sont inscrits. Il n'est pas inutile de connaître la proportion qui existe entre le chiffre des élèves, déjà pourvus d'une profession, apprentis et ouvriers, et celui des élèves

sans profession; on comprendra aisément pourquoi. Cette proportion est un excellent critérium pour apprécier exactement la valeur pratique d'un établissement de ce genre et les services qu'elle rend à la population industrielle. Le chiffre des premiers est de 763 et celui des seconds, de 70 seulement. Le cours de peinture à l'huile et à l'aquarelle ne compte que 20 élèves, sur lesquels il y a 10 peintres en bâtiments et 2 dessinateurs. Par contre, les cours de tissage sont suivis par 137 élèves, ceux de remettage par 102 et ceux de chauffage par 32. La teinture a 25 élèves et la chimie industrielle, 39. Voilà enfin une école d'art industriel, où l'administration n'a pas la préoccupation obsédante de faire exclusivement de mauvais peintres et de médiocres sculpteurs et où l'on trouve les artisans et les ouvriers en majorité! Il y a là, en outre, paraît-il, de nombreux fils de patrons, de contremaîtres, qui viennent y recevoir une sérieuse instruction technique et artistique. Dans de telles conditions de recrutement, l'École des arts industriels de Roubaix est une institution qui rendra d'immenses services au pays. Les millions qu'on y a dépensés fructifieront abondamment et seront bien vite remboursés, par la prospérité publique qu'elle accroîtra, en formant ainsi de fortes et puissantes générations industrielles.

L'État a compris, avec une grande intelligence, que pour maintenir l'institution dans son caractère éminemment pratique, il était nécessaire de rompre hardiment avec les traditions de centralisation administrative. L'œuvre matérielle achevée, il a dit à la ville de Roubaix : J'ai rempli mon rôle; l'existence de l'école est assurée par le contrat qui nous lie. Administrez vous-même, au mieux des industries de la région. Et l'école a été immédiatement dotée d'un conseil supérieur, composé du préfet du Nord, du maire de la ville et de neuf membres nommés par l'État, sur la présentation du préfet, du conseil municipal et de la chambre de commerce. Ce conseil a les attributions d'une commission administrative et d'un comité de perfertionnement. On ne saurait trop approuver cette organisation. L'industrie et le commerce ont, de cette façon, dans le conseil une part importante d'action et d'autorité, et avec le tempérament d'activité et d'initiative des Roubaisiens, il y a certitude que la surveillance matérielle et morale sera incessante, et que les intérêts industriels et commerciaux seront toujours énergiquement défendus.

Puisse cet excellent exemple être suivi dans la plupart des écoles du même genre de la province; les chefs d'industrie se désintéressent trop des institutions d'enseignement artistique, si même ils ne leur sont pas hostiles. Quand les chambres de commerce et les chambres syndicales ont voté annuellement quelques bourses et quelques prix, elles s'en tiennent là, estimant qu'elles ont fait tout leur devoir. Dans les conseils de perfectionnement, nommés par les municipalités ou par l'État, les membres ne perfectionnent guère que leur patience et leur scepticisme, à proposer des réformes, qu'on n'applique jamais et à adresser des éloges ou des critiques, dont on ne tient aucun compte, parce que les uns et les autres n'ont aucune sanction officielle. Et l'État, placé trop haut ou trop loin, continue impassiblement à distribuer aux écoles, stériles ou fécondes, la manne annuelle de ses 300 000 francs de subventions.

Depuis de longues années, on a adopté, en Angleterre, le double système de l'obligation des comités d'école et de la mobilité de la subvention annuelle, concédée à la suite de concours très sérieux. La loi impose à chaque école des comités, qui doivent être composés d'au moins cinq membres, et qui ont non seulement la responsabilité de la gestion financière, mais celle des règlements, des méthodes et des programmes, qu'ils rédigent et appli-

quent en toute indépendance. L'État n'intervient que par l'organisation des concours nationaux annuels, qui sont l'objet des plus vives compétitions et excitent une émulation incessante. Les municipalités et les associations, propriétaires d'écoles, prennent presque toujours les subventions sur résultats, pour base des allocations supplémentaires, qu'elles accordent aux professeurs. Elles s'en servent également comme éléments d'études, pour modifier telle ou telle partie des programmes d'enseignement, qui leur paraît défectueuse. Les 3 millions de francs votés par le parlement pour les écoles d'art et d'industrie s'en vont ainsi exclusivement aux écoles qui travaillent et qui progressent.

Le musée, annexé à l'école, est également devenu une institution nationale. La ville de Roubaix l'a cédé entièrement à l'État. Il y a là une intéressante expérience administrative; nous en observerons avec soin les résultats. Pressée par le temps et dans l'obligation de remplir une immense galerie, l'administration des Beaux-Arts y a entassé un peu confusément des envois des manufactures nationales, consistant en vases de Sèvres, en cartons de tapisseries et de tapis, en mosaïques, etc. Tout cela a couvert les murs et décoré la salle. Dans des vitrines, on a exposé des pièces ethnographiques, quelques objets de curiosité et une collection assez importante d'histoire naturelle. Des métiers en miniature sont épars çà et là. Il y a mieux à faire dans une ville d'art industriel comme Roubaix, avec les immenses éléments de toute nature, dont l'État peut disposer.

Une galerie spéciale est consacrée à la peinture.

L'Union centrale des Arts décoratifs a tenu à devoir d'offrir au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de participer à l'organisation du nouveau musée de Roubaix. La proposition d'une exposition temporaire d'œuvres d'art industriel, choisies dans son musée du Palais de l'Industrie, a été acceptée avec empressement. Une partie de la grande galerie du premier étage et le salon supérieur d'un des pavillons d'angle ont été mis à sa disposition.

L'Union a envoyé à Roubaix : une collection de soieries modernes pour ameublements, des fabriques lyonnaises, italiennes et russes; une collection de galvanoplasties, reproduisant les principales pièces d'orfèvrerie de la galerie d'Apollon; une collection de carreaux persans; une série d'une centaine de dessins de décoration, des tapisseries de Beauvais, des tapis et des broderies. MM. Bapst et Falize ont bien voulu gracieusement prêter, pour cette exposition, leur superbe *Gallia*, ce chef-d'œuvre d'art, d'une si grande originalité et d'un travail si délicat, les magnifiques émaux du *Triomphe de la Vierge*, d'après les tapisseries de la cathédrale de Sens, et de nombreuses pièces de bijouterie et de joaillerie; MM. Christofle ont également rempli une vitrine tout entière avec de fort belles orfèvreries modernes, et M. Corroyer a apporté une importante contribution à notre entreprise, en se dessaisissant, au profit des Roubaisiens, de plusieurs œuvres précieuses de sa collection. Nous devons, en outre, à M. Braquenié une intéressante suite de modèles d'ameublements. Le salon supérieur a été converti en un petit musée de moulages, du plus haut intérêt. Il y a là une centaine de pièces, choisies avec grand soin dans nos ateliers, qui reproduisent les plus beaux fragments des décorations de Versailles, de Rambouillet, du Louvre, de l'hôtel Carnavalet, de l'hôtel Soubise et de nombreux objets d'art industriel, orfèvrerie, ferronnerie, mobilier, etc.

L'Exposition de l'Union centrale obtient un grand succès; elle intéresse vivement la population et elle fournit aux élèves de l'École des arts industriels d'excellents éléments d'étude : nous avons donc rempli notre but.

Voilà deux grands musées de province à l'organisation desquels la Société participe, le musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne et le musée des arts industriels de Roubaix. Elle est prête à donner son concours aux musées, nouveaux et anciens, qui désireraient l'associer à leur œuvre; l'Union est une institution nationale d'utilité publique.

Marius Vachon.

Louis XV, médaillon en biscuit dur de Sèvres.

LES
BISCUITS DE PORCELAINE

(*4e article.*) [1]

CHAPITRE III

La Révolution. — L'Empire.
(*Sèvres, Paris, Valenciennes.*)

I

La disparition de la royauté menaça tout d'abord la manufacture de Sèvres dans son existence même. Déjà la cessation de ses privilèges lui avait créé à Paris et ailleurs une concurrence redoutable. Nous avons vu dans notre dernier chapitre combien la fabrique de la Courtille avait réussi dans l'exécution de ses biscuits. La vieille maison de Guerhard et Dihl, et celle du citoyen Nast, créèrent des chefs-d'œuvre dans le genre. Mais, avec le cataclysme révolutionnaire, les commandes disparurent.

En 1793, sur les ordres du citoyen ministre de l'Intérieur, on vend par le ministère

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, pages 65, 101 et 169.

de l'huissier-priseur, le citoyen Boileau, la porcelaine de Sèvres déposée chez le citoyen Lignereux, marchand, rue Saint-Honoré.

Ces ventes produisent, du 3 au 14 avril 1793, dernier jour, 33 204 livres 17 sols. La maison Daguerre et Lignereux, la première de Paris en meubles précieux, écrit un contemporain, fait actuellement une vente de tous les effets comprenant leur magasin; elle a un dépôt de porcelaines : « ne serait-il pas possible, à la suite de leur vente, d'essayer pour une portion de porcelaine? »

Le 28 mars 1793, il a été proposé au ministre Roland, une loterie, par une lettre du citoyen Salomon, garde-magasin général, premier commis de la manufacture de Sèvres.

En 1795, Hettlinger écrit à sa sœur : « Presque plus d'argent. Il me reste encore quelques bagues ornées de diamants et une tabatière garnie de perles. Ma dernière somme en espèces, 40 louis, je la garde précieusement pour le dernier besoin. Je tâche, en attendant, de me tirer d'affaire avec les assignats, puisque, heureusement, le gouvernement nous fournit quelques viandes et du pain, sans cela nous mourrions presque de faim [1]. »

En 1796, on paye les ouvriers de la manufacture de Sèvres en assignats.

Le 1er prairial an V, les Archives nous fournissent toute une nomenclature de biscuits qui nous indiquent bien les changements politiques suivis par les fluctuations du goût; nous y voyons figurer :

La Justice.	84 francs.
La France gardant la Constitution.	400 —
La France libre.	300 —
Le Despotisme renversé.	288 —
Etc., etc. [2].	

On ne se contente pas de représenter, en biscuit de Sèvres, les vertus civiques et les aspirations du mouvement révolutionnaire; les régénérateurs patentés du genre humain s'en mêlent et adressent leurs conseils prétentieux aux autorités; ainsi, le 24 thermidor 1797, un certain Martin adresse au citoyen ministre de l'Intérieur et des Finances, bureau des Arts, un mémoire et des propositions sur la manufacture de Sèvres dont nous extrayons le passage suivant :

Pourra-t-on croire, par exemple, que Dangivilier, directeur sous l'ancien Régime, de la manufacture de porcelaine de Sèvres, craignant que le progrès de quelques manufactures qui s'élevaient alors ne portât préjudice à celle qu'il favorisait, fit rendre divers arrêts du conseil pour restreindre ces nouveaux établissements sur la liberté de faire et vendre leurs ouvrages? Il leur fit défendre d'employer de certaines couleurs, de dorer et incruster de l'or, de faire des figures et ornements en rond de bosse. Elles ne pouvaient fabriquer de porcelaines qu'en bleu et blanc; enfin, on allait jusqu'à leur faire un crime de se trop multiplier et il leur fut enjoint de se retirer à quinze lieues de la capitale.

Il faut cependant convenir que l'ancien gouvernement avait manifesté des vues utiles en faisant les premiers frais de certains établissements, comme ceux qu'on a cités, mais il aurait dû lui suffire d'avoir ouvert les routes à l'industrie sans prétendre être lui-même manufacturier, et, ce qui est pis, l'être exclusivement.

1. Auguste Demmin, *Guide de l'amateur de faïence et de porcelaine.*

2. A la vente de Benjamin Filon, on vendit un buste de Marat désigné de la façon suivante :

326. Jean-Paul Marat, révolutionnaire, buste en biscuit de Sèvres attribué à Beauvalet.

Tête nue, regard tourné vers l'epaule gauche, chemise ouverte sur la poitrine, houppelande avec col et revers garnis de fourrure. H., avec le socle en bois noir, 35 centim.

Ce document est signé : Martin, rue Neuve-Saint-Augustin.

Nous trouvons aux Archives un autre *Mémoire* concernant la manufacture de Sèvres, daté du 3 vendémiaire de la même année. Ce mémoire a pour but d'expliquer les causes de la décadence; il est signé J.-L. Jutrux, quai Voltaire, n° 4. En voici un extrait :

La manufacture a été dès son origine portée à un point de perfection, qui l'a mise en France au-dessus de tout ce que l'émulation pouvait lui donner de rivaux; et malgré les efforts et les tentatives des différents princes de l'Europe, aucun des établissements qu'ils ont essayés en ce genre n'a pu rivaliser encore avec elle. Dirigée dans les commencements par Boileau et Marmet, elle a pris sous le système économique et commercial de ces deux directeurs, toute la consistance qu'elle pouvait prendre. Une grande quantité de marchandises fabriquées, une économie sévère, des fonds considérables en caisse pour assurer aux ouvriers, dans les cas imprévus ou lorsque les finances étaient embarrassées, avaient rendu cet établissement indépendant des secours du gouvernement.

Mais après ces directeurs, qui ne s'étaient occupés que de l'agrandissement de cet établissement, tout a changé de face, tout a concouru à son dépérissement. Dès l'époque de son établissement, la manufacture ne travaillait que pour la cour, et c'était déjà un grand vice. La cour permettait chaque année, dans les appartements de Versailles, l'exposition des objets fabriqués dans le courant de l'année; la cour, les courtisans, les ambassadeurs des puissances étrangères, pour plaire au roi, achetaient ses marchandises aux prix exorbitants auxquels on les portait. De là cette recette immense portée bien au delà des taux licites du commerce, recette qui suffisait alors à une partie des besoins; les bienfaits de la cour, quelque peu de ventes qui se faisaient aux particuliers couvraient le reste des dépenses, mais ne laissaient point à la direction la facilité d'économiser des fonds qui pussent faire face aux événements. Telle a été la position de la manufacture pendant la direction des citoyens Parent et Régnier, qui n'ont pas imité ni suivi le système de Boileau et Marmet. Sous la direction dilapidatrice du banqueroutier Parent, tous les moyens fruits de l'économie de plusieurs années et d'une gestion qui honore les deux créateurs de cette maison, disparurent bientôt et furent dissipés.

Cependant Sèvres continue ses productions et tâche de se rendre agréable au nouveau pouvoir. Pendant l'omnipotence de la Convention nationale, la direction de la manufacture de Sèvres, sous les ordres du ministre de l'intérieur, conçut l'idée d'offrir à cette assemblée un encrier monumental en biscuit.

Voilà ce que nous lisons à ce sujet dans les archives :

Programme d'un écritoire qui s'exécute à la manufacture de Sèvres pour offrir à la Convention nationale.

L'objet principal est un groupe de biscuit couvert d'un bocal de verre blanc, représentant sur la face principale le despotisme renversé de son piédestal, tombant sur la noblesse, laquelle est cuirassée à la manière des anciens chevaliers et étendue morte sur les degrés, environnée des attributs qui caractérisent ses différents grades et titres.

Le despotisme représenté avec des bras et des jambes maigres, le ventre et la tête gros, se cache le visage du manteau qui couvrait sa difformité, pour ne pas voir la vérité et la liberté ensemble sur un nuage et surmontant le piédestal; la première lui présente le miroir dans lequel il peut se reconnaître, la seconde le bonnet en tête, d'une main lui lance la foudre, et étendant l'autre bras, protège de son bouclier (portant un coq pour emblème) les hommes du 14 juillet qui, sur la face latérale, armés de pinces, de pioches, etc., emploient tous leurs efforts à renverser le piédestal (une femme armée d'une pique est du nombre). Ces hommes du 14 juillet se prolongent sur le derrière, dont partie ainsi que l'autre face latérale sont occupées par un vieillard et une femme, qui les mains et les yeux tendus vers le ciel, rendent grâces à la divinité qui vient de briser les chaînes, dont les anneaux sont encore à leurs bras; un enfant effrayé de la chute du despotisme fuit dans les genoux de sa mère; le piédestal et les marches du groupe sont quarrés, sur une plinte ou terrasse ronde,

ceinte de 84 boucliers couchés les uns sur les autres, et liés par une guirlande de feuilles de chêne; sur chaque des boucliers sera inscrit le nom de chaque département. Ce groupe sera porté par un socle à angles tronqués, en bois noir ou d'accajou (étant trop difficultueux en porcelaines); dans chaque face seront incrustés des bas reliefs en camées de porcelaines représentant des sujets analogues aux traits les plus marquants de la révolution.

Une plinte plus grande et quarrée (aussi en bois) supportera le tout; aux quatre angles seront des vases en porcelaine les mieux décorés possible, lesquels serviront d'écritoire; entre les vases des cuvettes longues (aussi porcelaine) pour les plumes, canifs, etc.; quelques sertissures en bronze or mat pour enrichir ce qui est bois.

Nous n'avons pu trouver à la manufacture de Sèvres aucune trace du modèle de cette écritoire [1].

De nouveaux changements politiques se préparent et vont avoir leur contre-coup à Sèvres à courte échéance.

Déjà les victoires remportées par les armées françaises ont mis la figure de Bonaparte en relief, et Sèvres, il y a peu de temps encore à la dévotion des rois, va être bientôt à celle du premier consul.

Le 24 floréal an VI (1798), nous trouvons l'avis suivant dans les archives : « La manufacture nationale de Sèvres vient de mettre en vente le buste du citoyen général Bonaparte; ce buste avec son pied douche a 28 centimètres 44 (10 pour 1/2 de hauteur); son exécution fait honneur aux artistes de la manufacture nationale et en particulier au citoyen Boizot qui a fourni le modèle du buste du général Bonaparte : la ressemblance en est frappante et le biscuit d'une blancheur et d'une beauté supérieure à tout ce qu'on a vu dans ce genre. »

Le buste avec son piédouche du beau bleu, filets d'or, est du prix de 60 francs et de 42 francs avec un piédouche blanc.

Le prix des médaillons-camées est de 6 francs. Les cadeaux diplomatiques recommencent. Sèvres va de nouveau renaître de ses cendres, appelé à de nouvelles destinées.

En messidor de cette même année, on remet au Ministre plénipotentiaire de la République Cisalpine les groupes et figures suivants :

Deux groupes : les Oyes (oies) du frère Philippe et pendant à 96. . .	192	francs.
Deux groupes : la Leçon de l'amour et la Leçon à l'amour à 60 . . .	120	—
Deux figures, la Tragédie, la Comédie à 96	192	—
Deux bustes du général Bonaparte avec pieds bleus	120	—
Deux groupes : l'Amour captif de la jeunesse et la Jeunesse tourmentée par l'amour.	240	—
Deux figures : Ganymède et Hébé	192	—
Deux figures : l'Amitié et la Tendresse	144	—
Un groupe : l'Amour enchaîné par la Fidélité et pendant.	240	—
Deux groupes : Adieux, paniers, et la Cruche cassée	192	—

Nous rencontrons de nouveau des renseignements sur les traitements que reçoivent les fonctionnaires de la manufacture : ainsi Salomon et Hettlinger touchaient chacun comme directeur 365 francs par mois et, pendant le mois de thermidor de l'an VII, les artistes, ouvriers et employés attachés à l'établissement recevaient 18 278 fr. 75 cent.

L'an X, on paya les sculpteurs à raison de 300 à 600 francs par mois.

1. L'an XI, le 9 floréal, Salmon et Hettlinger étaient directeurs de la manufacture de Sèvres.

L'an 1800, Brongniart fut nommé directeur de la manufacture, qui, à partir de ce moment, prit un nouvel essor par rapport à la fabrication de la pâte dure.

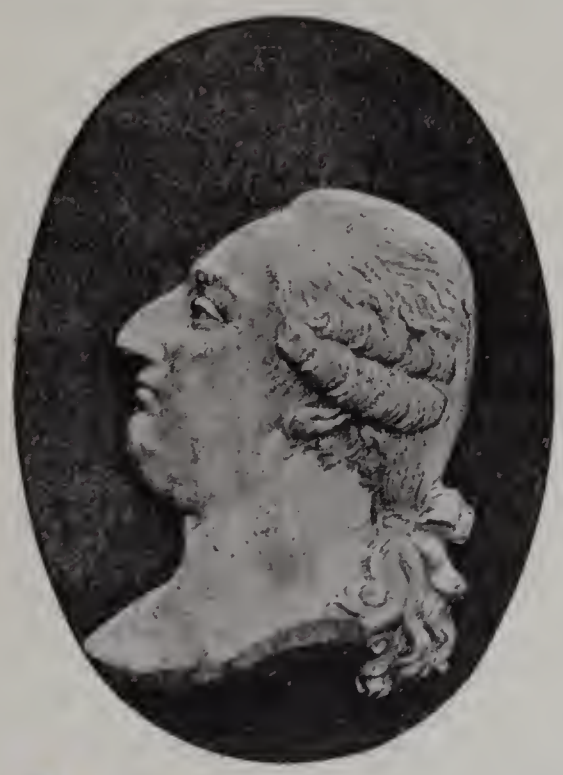
Dans le courant de messidor de l'an VIII de la République une et indivisible, le ministre chargea le directeur de la manufacture de Sèvres :

1° De diminuer les prix alors existants des porcelaines;

2° De vendre à l'encan toutes les porcelaines d'anciennes fabrications;

3° De former à Paris un dépôt de porcelaines.

L'effet de la diminution des prix fit hausser les ventes et une quantité d'objets invendables à Paris furent achetés par des négociants qui les prirent pour l'étranger. En l'an X, la vente d'anciennes porcelaines rapporta 1 110 fr. 10; celle de la nouvelle, 3 962 fr. 08.



Louis XVI, médaillon en biscuit dur de Sèvres.

L'intérêt croissant que Bonaparte portait à la manufacture eut ses émules; le consul Lebrun demande 47 pièces en biscuit, qui représentent une valeur de 2 696 francs.

A la même époque, on commande pour le ministre des Relations extérieures, à la manufacture de Sèvres :

1 groupe Sacrifice d'Iphigénie.			600 fr.
1 — de la Paix présentée par la Victoire.			150 fr.
1 — de la Philosophie qui découvre la Vérité			100 fr.
2 — les Adieux d'Hector et d'Andromaque et pendant.		240	480 fr.
4 figures Vénus, etc.		48	192 fr.
8 — la Force, la Constance, etc.		30	240 fr.

L'Empire survient; un atelier de perfectionnement est fondé l'an XII à la manufacture. Nous remarquons parmi les principaux travaux en cours d'exécution : le Surtout du service olympique. La magnificence de ce surtout, dont les modèles existent au Musée de Sèvres, le mit à la mode du temps de l'Empire; il remplaça : la Conversation espagnole

et le Triomphe de Bacchus. Le 24 octobre 1807, Brongniart en expédia un à l'empereur de Russie. Les modèles du groupe qui composent ce surtout ont été faits par Chaudet, Boizot, Clodion et Thonay; leur ensemble peut être évalué à 5 000 francs au moins.

A la même époque, la manufacture venait d'acquérir le modèle au-dessus de nature du buste de l'empereur par Chaudet, avec la propriété exclusive de le reproduire en porcelaine et d'y apposer le cachet de ce sculpteur distingué; on ne put tout d'abord en évaluer le prix de revient.

Nous avons trouvé aux Archives nationales une note donnant l'état des appointements et salaires des personnes attachées à la manufacture de Sèvres pour Messidor an XII. A la suite de cette nomenclature, que nous ne croyons pas devoir reproduire ici, on lit quelques renseignements sur les groupes et figurines qu'on envoyait dans les châteaux impériaux. Ce choix fournit une indication exacte sur le goût de l'époque.

L'an XIII, on envoyait aux palais de Laeken et de Stepnicze :

1 groupe :	le Sacrifice d'Iphigénie.	650 fr.
2 —	la Danse et la Musique.	700 fr.
2 girandoles nouvelles.		330 fr.
8 petites figurines de divinités.		144 fr.
1 groupe :	l'Amour protégeant la Fidélité.	400 fr.
2 —	Diane au bain et la Toilette de Vénus.	600 fr.
2 —	Vénus et Adonis et Diane et Endimion.	260 fr.
2 figures :	la Tragédie et la Comédie.	144 fr.
2 —	Ganymède et Hébé.	144 fr.

L'an XIV, nous trouvons aux Archives une lettre écrite à M. Brongniart ayant rapport à la manufacture impériale de porcelaine de Vienne, lettre d'autant plus intéressante qu'elle coïncide pour ainsi dire avec l'apogée de cette manufacture et qu'elle prouve en faveur de l'esprit de recherches incessantes de Brongniart.

Ce directeur modèle, s'inspirant des traditions de Boileau et de Reignier, ne poursuivait qu'un seul but : prouver que tout en étant venue la dernière, la manufacture de Sèvres occupait en Europe, pour ses produits en pâte dure, une place hors pair, de même qu'elle l'avait fait autrefois pour ses produits en pâte tendre. Ajoutons que Brongniart avait pleinement réussi.

Nous donnons un extrait de cette lettre :

La manufacture de Vienne n'est pas dans une position aussi favorable, puisque faisant, non de droit, mais de fait, un commerce exclusif, elle n'a point de concurrent, ni par conséquent d'objet d'émulation et qu'elle est obligée de faire des marchandises à la portée de toutes les consommations. Il en résulte qu'elle est loin de la perfection qu'a atteinte la manufacture de Sèvres, mais elle croit, ou du moins elle prétend que ses produits sont plus parfaits quant à la solidité de la matière.

Autre extrait :

La terre de porcelaine qu'on emploie ici se tire des bords du Danube à 30 lieues au-dessus de Vienne, le caillou est comme ici de même que le plâtre, l'argile pour les cailer vient de 8 à 10 lieues, le bois coûte à peu près le tiers ou la moitié de ce qu'il coûte à Paris. Voilà pour les matériaux.

La manufacture emploie 500 ouvriers; il n'y a qu'un grand four conique comme les vôtres, mais il n'y a que trois foyers, et je le crois beaucoup moins grand dans l'intérieur. La

pâte ne va point au moulin ; on ne fait pas à beaucoup près des pièces de la dimension de celles qu'on exécute à Sèvres. Les plateaux les plus grands n'ont pas plus de 15 à 18 pouces de proportion; les vases n'ont guère que 20 ou tout au plus 24 pouces de hauteur, le pied compris; il y a des peintures plus ou moins belles selon le talent des artistes, mais j'ai trouvé qu'en général les chairs avaient la couleur des briques. On a fait des essais de platine qui ont assez bien réussi, mais qui ont l'air d'un argent noir.

Cette fabrique donne du plus commun et de l'assez beau; on dit qu'elle fait une pâte très solide. On est ici dans l'opinion que la nôtre ne l'est pas autant.

Il faudrait voir si c'est aux procédés et non aux matériaux que tient cette solidité.

Buste de Napoléon, en biscuit dur, fabrication de Nast, à Paris. (Mobilier national.)

J'ai été surpris d'apprendre que l'établissement ne donne guère que 40 à 60 000 francs de bénéfice par an, quoique la marchandise y soit extrêmement chère et que le vendeur n'ait pas de concurrent.

Autre extrait ; même lettre :

Cette manufacture approvisionne non seulement tout le pays, mais encore la Turquie, du moins en partie, car elle y exporte par an 500 000 tasses à café.

Il résulte de ce défaut de concurrence qu'on ne fait pas tous les efforts possibles pour perfectionner les produits et que la nécessité de se mettre à la portée des consommateurs de toutes les classes oblige la manufacture à faire un grand nombre de pièces grossières.

Porcelaines envoyées à la manufacture de Sèvres en échange de celles reçues de la manufacture impériale de Vienne.

Biscuits, 1 buste de Pallas. . . . . 36 fr.

1 médaillon-camée de l'Empereur, pâte bleue et blanche (biscuit). . . 7 fr.
1 vase pâte bleue pâle avec ornements en violet (biscuit). . . . . 21 fr.

Pièces décorées (inscrites parmi les biscuits).

1 tasse et soucoupe fond blanc, frise en or très soignée. . . . . 60 fr.
1 — à thé fond beau bleu, frise d'or. . . . . 50 fr.
1 petit vase fond noir au grand feu, décoration chinoise. . . . . 72 fr.
1 tasse et soucoupe fond écaille au grand feu, frise en or. . . . . 21 fr.

Le chevalier de Landriani était celui auquel on avait écrit pour avoir quelques renseignements sur le procédé particulier d'appliquer l'or que la manufacture de Vienne connaissait. M. Nieder-Mayer était à cette époque directeur de la manufacture de Vienne. M. de Bereustiel était celui de la manufacture de Berlin.

Pour l'année 1807, nous rencontrons aux Archives nationales une lettre tout aussi intéressante, concernant la manufacture de Meissen, accompagnée de détails fort curieux.

Meissen, le 10 octobre 1807.

Excellence,

Votre Excellence m'a ordonné d'envoyer les échantillons de matières premières et les pièces fabriquées de notre manufacture de porcelaine qu'on désire pour la manufacture impériale de Sèvres.

Je dois faire observer à Votre Excellence que la plupart des échantillons marqués dans la note ci-jointe appartiennent au secret de la fabrication de nos porcelaines.

Les pièces en biscuit n° 12 se vendent au magasin et on n'a qu'à ordonner ce qu'on désire avoir. Il est de même pour les diverses pièces (tasses, assiettes) peintes et dorées de différents genres. Il serait à souhaiter que quelqu'un fût chargé d'en choisir ce que l'on désire au magasin de Dresde même, où il y a aussi la liste des prix imprimée. Il s'y trouve aussi ce qu'il y a de plus nouveau fabriqué à la manufacture de Meissen, quoique, pour dire vrai, nous ne travaillons pas ici beaucoup d'après des dessins nouveaux, puisque toutes les commissions que nous recevons, sont pour les anciens dessins, de sorte que les nouveaux dessins que nous avons reçus de fabriques étrangères n'ont pas pu être encore employés.

J'ai l'honneur d'être,
de Votre Excellence,
YY,
C. G. Steinauer.

Les cadeaux diplomatiques continuèrent sans doute comme sous l'ancien régime; mais l'esprit d'économie de l'Empereur Napoléon les voulut moins superbes qu'autrefois; ainsi on envoya à l'ambassadeur de France à Saint-Pétersbourg, un service en porcelaine de Sèvres, qui eut comme pièce capitale en sculpture un groupe de Bacchus et de Cérès, au prix de 2 700 francs.

Pendant l'année 1808, les notices aux archives concernant la manufacture de Sèvres sont nombreuses et intéressantes; nous lisons le 16 février :

Le surtout où l'Empereur est représenté sous les traits de la Victoire, n'est point le char d'Apollon. C'est un char à 2 chevaux conduits par la Victoire, et portant le génie des Arts, caractérisé par les attributs et les couronnes qu'il tient. C'est la pièce de milieu du surtout

qui est composée de 16 figures et de meubles antiques. Il est en porcelaine blanche dit biscuit. Il fait partie du service commandé par l'Empereur. — 16 février 1808.

Et plus loin :

Buste de l'empereur Alexandre, 60 francs.
4 figures égyptiennes portant des vasques pour fruits, faisant partie du service dit égyptien, 250 francs pièce.
Pièces du surtout de ce service.
Pour milieu, le temple de Philœ, sur les 2 côtés 2 temples, celui de Tentyra et celui d'Etfou.
2 moles.
4 parties de colonnade liant les temples avec les moles. 4 autres parties avec figures de Memnon et Osiris terminant le surtout après les moles. 4 obélisques se plaçant entre le temple du milieu et ceux de Tentyra et d'Etfou.
(Prix d'estimation) le tout, 20 000 francs.

Ce service, donné à l'empereur de Russie, coûtait 44 600 francs. L'intérêt que Napoléon porte à sa manufacture va toujours croissant. Il écrit le 10 décembre 1808 de Madrid à son Ministre de l'Intérieur :

Monsieur Cretet, je vous envoye un rapport qui n'est pas fait par l'intendant général de ma maison, et la décision que j'ai prise; en conséquence faites passer l'original à l'Intendant et tâchez de tirer bon parti de ce séjour d'encouragement pour perfectionner nos manufactures. Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte garde.

Signé : NAPOLÉON.

L'année 1809 est également riche en renseignements. Les charmants sujets exécutés en biscuit au XVIIIe siècle disparaissent pour être remplacés par l'imitation froide et conventionnelle de la sculpture. On fabrique les figures en pied de Fénelon, Pascal, Sully, L'Hospital, Descartes, d'Aguesseau, La Fontaine, Montesquieu, Turenne, Bossuet, Tourville, Molière, Corneille, le grand Condé, Duquesne, Vauban, le Président Molé, Racine, Catinat, Montausier, Luxembourg, Bayard, Rollin. On fabrique également les bustes de Dessaix, Joubert, Kléber, La Tour-d'Auvergne, Halley, Franklin, J.-J. Rousseau, Voltaire, Diderot, Descartes, Washington.

Sur le désir de l'Empereur, on lui soumet un projet de faire en biscuit les portraits de douze grands hommes : Guillaume le Conquérant, Du Guesclin, Gustave-Adolphe, Frédéric II, César, Annibal, Homère, Virgile, le Tasse, Christophe Colomb, le premier Médicis, le prince Eugène. Chaque modèle serait revenu à 1 200 ou 1 500 francs.

On veut tout tenter dans cette matière délicate; les projets les plus extraordinaires se succèdent et, pour faire sans doute sa cour à l'Empereur, on a l'idée d'exécuter en biscuit le château des Tuileries et l'arc de triomphe du Carrousel.

Une fois engagés dans cette voie, pourquoi tous les monuments de Paris n'y auraient-ils pas passé? Quelle aberration de goût! On dut renoncer à faire le château des Tuileries à cause de la difficulté à rendre les ardoises et les vitres des fenêtres. Pour l'arc de triomphe seul, les moules et le modèle, ainsi que l'exécution en porcelaine, le devis fut de 6 000 fr.

Brongniart écrit à ce sujet :

Il n'y a rien de plus difficile à faire en porcelaine que l'architecture, les modèles en son fort chers, et comme la rectitude des lignes et l'égalité des niveaux sont le mérite principa,

des ouvrages de cet art, il est très difficile d'arriver à cette perfection avec de la porcelaine qui se gauchit toujours un peu au feu, en sorte que le modèle des Tuileries ne coûterait guère plus à faire en marbre blanc qu'en porcelaine, et il serait plus pur. En second lieu, le genre d'architecture des Tuileries n'est peut-être pas très convenable à être exécuté en porcelaine; c'est un bâtiment massif sans colonnades, sans arcades et sans tout ce qui doit donner de la légèreté à un modèle. Ce genre d'architecture entraîne des toits en ardoise, des cheminées et des fenêtres vitrées, toutes parties qu'on ne trouve pas dans les monuments antiques; les trous des fenêtres, les saillies des toits et des cheminées rendent l'architecture moderne encore plus difficile à faire en porcelaine que l'architecture ancienne. Il serait assez embarrassant de rendre les ardoises et les vitres des fenêtres sans employer des matériaux de couleurs différentes, et on croit que cela ne ferait pas un très bon effet. J'ose donc proposer de renoncer à ce projet et de s'en tenir, si Sa Majesté veut bien y consentir, à l'exécution de l'arc de triomphe de M. Fontaine.

Il est très difficile de dire combien coûterait le modèle et l'exécution de cet arc de triomphe. On ne peut l'évaluer que par une approximation peut-être fort éloignée de la vérité, et supposer que le modèle et les moules de cet arc coûteront 3 600 francs.

Quant à l'exécution en porcelaine, elle sera peut-être du même prix en raison de la quantité considérable de pièces qu'il faudra mettre au rebut. On juge d'après le prix de cet arc quel serait celui du château des Tuileries s'il fallait l'exécuter en porcelaine.

BRONGNIART.

Le goût se modifie de plus en plus, l'antique fait rage; nous sommes loin des pastorales et des paysanneries de Boucher. Hippocrate a remplacé le Batteur en grange; Brutus le Petit Faucheur; la Vestale la ravissante Galathée du groupe de Pygmalion.

Les fêtes de la cour impériale à l'occasion de mariage et de baptême donnent lieu à de nombreux cadeaux en biscuit.

En 1811, le cardinal Fesch reçoit en présent un buste en biscuit de l'Empereur d'après Chaudet avec couronne en bronze, 1 200 francs.

A M. le comte de Treilhard, 1er mars 1811, une figure équestre de l'Empereur, 460 francs.

Un grand buste en biscuit de l'Impératrice d'après Bosio, 1 200 francs.

A l'occasion du baptême du roi de Rome à Saint-Cloud, 18 juillet 1811 :

Un buste de Sa Majesté l'Impératrice en biscuit par Bosio, présent au parrain et à la marraine, 1 200 francs.

Un buste de l'Empereur en biscuit.

A propos de la naissance du roi de Rome un nommé Chanon, habitant, 35, rue de Sèvres, écrit le 27 décembre 1811 à Son Excellence le duc de Cadore, Intendant de la maison Impériale :

Monseigneur,

Le sieur Chanon ancien élève..... une demande à l'effet de présenter à leurs Majestés un sujet allégorique de la naissance du roi de Rome, lequel sujet établi en biscuit de porcelaine renferme une nouvelle découverte dans les travaux de ce genre. Il s'était primitivement adressé à Son Excellence le duc de Frioul.

Le très humble et très obéissant serviteur,

CHANON,
rue de Sèvres, 35.

Paris, 27 decembre 1811.

A la fin de l'année 1811, l'Empereur écrivit la lettre suivante au duc de Cadore :

Enregistrée le 2 janvier 1812.

Monsieur le duc de Cadore, je viens de voir des porcelaines qui ont été envoyées à l'Impératrice pour ses présents du jour de l'an. Ces porcelaines sont fort laides; veillez à ce qu'elles soient plus belles une autre année. Faites faire un déjeuner sur chaque tasse duquel soient les portraits de l'Impératrice et des six princesses, mes sœurs et belles-sœurs.

Faites en faire un autre où soient les portraits des dames du palais de l'Impératrice.

Sur ce je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte garde.

Signé : NAPOLÉON.

A Paris, le 31 décembre 1811.

Nous ne pouvons, on le comprendra, suivre d'année en année les menus faits concer-

L'Impératrice Marie-Louise, en biscuit dur de Sèvres.

nant la fabrication des biscuits à Sèvres pendant les derniers temps du gouvernement de Napoléon. Les Archives nationales sont riches en documents à cet égard. Nous nous bornerons à signaler un curieux Mémoire du sculpteur Bosio (du mois de janvier 1812) relatif à une figurine du roi de Rome faite d'après nature et représentant l'impérial enfant couché sur une peau de lion. Le prix en devait être de 1 000 francs. En 1815, on exécutait des candélabres antiques, une pendule en forme d'autel dédié au Soleil, dont le modèle avait été fourni par Percier, et un grand surtout de table, figurant les quatre saisons, dont la pièce du milieu était une colonne d'ordre dorique portant une figure du soleil.

Un document particulièrement curieux est celui qui forme, pour ainsi dire, l'épilogue de la domination impériale sur la manufacture de Sèvres. Il est du 15 juillet 1815, alors que les chevaux de l'étranger foulent le sol de la France, et que les généraux vainqueurs des armées ennemies dictent chez nous leurs lois. Nous voulons parler de l'ordre écrit envoyé par Blücher à la manufacture de Sèvres d'adresser à Berlin toutes les porcelaines ayant trait à l'histoire de Bonaparte. Le comte de Pradels, directeur de la maison du roi

à Paris, fit des demandes actives pour obtenir de l'empereur de Russie qu'une atténuation fût apportée à cet ordre de Blücher; mais les Archives ne nous disent pas si ces démarches furent couronnées de succès.

Pour faire suite à cet ordre de Blücher, voulant transporter à Berlin tout ce qui à Sèvres se rapportait à l'histoire de Bonaparte, nous voyons, après les guerres de l'Empire, Sèvres céder à trois marchands, Jamard, Islande et Perès, au prix de 50 000 francs, de la porcelaine tendre tant en blanc qu'en couleurs, échappée à la rapacité de l'ennemi.

Notre travail s'arrête à l'année 1815. Signalons cependant parmi les envois faits au pape

Pot à oille en porcelaine de Limoges orne de biscuits. (Collect. Ujfalvy-Bourdon.)

en 1826 une pendule en biscuit de grand salon de 90 centimètres de haut, décorée de plaques de porcelaine montées en bronze. Sous la Restauration comme sous le règne de Louis-Philippe, on continua à faire à Sèvres des biscuits. Les sculpteurs employés furent successivement Regnier, Brachard, Mascret, Marchenper, Klagmann, Antonin Moine, Triquetié, etc. Mais ce fut par exception, et l'on peut dire que dès lors était irrémissiblement perdu le secret de la grâce du XVIIIe siècle, qui s'exprima d'une manière si parfaite dans l'art délicat du biscuit.

L'administration actuelle est remplie des meilleures intentions : elle ne cherche qu'à faire revivre les grandes traditions d'autrefois en attirant à elle les artistes de talent et de bonne volonté; elle n'a pas de préventions, pas de parti pris, elle désire conserver le bien qui a été fait par ses prédécesseurs et réparer leurs erreurs par une administration sage et avisée.

Enfin des commandes nouvelles sont faites dans les limites restreintes dont dispose le budget de la manufacture [1].

Mais si l'on continue encore à exécuter en biscuit, dans cette belle pâte de porcelaine, si dense et si blanche, des œuvres qui peuvent, comme celles qu'on a vues à l'Exposition universelle de 1889, exciter l'admiration de la foule, il est permis de dire que nous sommes bien loin aujourd'hui du charme qu'avaient su trouver nos devanciers.

Un mot pour finir en ce qui concerne la production de la manufacture de Sèvres. Il convient que nous rectifiions une erreur commise dans les premières pages de cette étude. Ce que nous avons pris pour un L. B. enlacé, signature qui se trouve apposée sur un grand nombre de biscuits des périodes de 1740 à 1760 et de 1760 à 1780. n'est pas

Le duc d'Aumale enfant, en biscuit dur de Sèvres.

autre chose que la lettre initiale de Bachelier. Grâce à l'obligeance de M. Troude, il nous a été donné d'examiner un grand nombre de documents signés par cet éminent artiste qui, comme nos lecteurs le savent, a été le véritable inventeur des biscuits. Bachelier s'appelait Jean-Jacques, et quelques-unes de ses signatures nous démontrent péremptoirement qu'il voulait signer ainsi J. B.

Rien d'étonnant d'ailleurs que ce peintre distingué, qui pendant de si longues années dirigea l'atelier de sculpture, ait mis, comme on dit familièrement, la main à la pâte; ce qui explique la présence de sa griffe sur un grand nombre de biscuits.

Aujourd'hui les biscuits se font en pâte demi-tendre, matière délicate, difficile à manier; tout dépend de la cuisson. Si le biscuit n'est pas assez cuit, il prend un aspect plâtreux, farineux, et les angles paraissent empâtés; au contraire, s'il est trop cuit, la pâte bouil-

1. Ainsi on exécute à la manufacture Mozart enfant, par Barias : Femme priant, de l'hôtel de ville de Nuremberg; buste de femme du XVIIIe siècle; buste de M. Carnot, par Chapu (toutes ces pièces ont figuré à l'Exposition de 1889). — On fait de plus : la Liberté, d'Aubé; la Paix, de G. Michel; la Judith, d'Aizelin; la Chanson, de Felix Charpentier; Lulli enfant, de Laoust; la Diane, de Renodot, etc.

lonne et le biscuit prend un aspect lustré tout aussi désagréable à l'œil. (Nous devons ces détails intéressants, ainsi que tout ce que nous avons dit sur la technique même de la fabrication des biscuits, à l'obligeance de M. Hebert, un des modeleurs les plus distingués de la manufacture.)

Les biscuits en pâte demi-tendre sont certainement supérieurs à ceux en pâte dure; la blancheur crue et la raideur marmoréenne de ces derniers leur font heureusement défaut; ils sont d'une couleur légèrement ambrée et leurs contours transparents prennent un aspect chatoyant sous les rayons de la lumière. Nous leur préférons cependant les anciens biscuits en pâte tendre dont la couleur légèrement bleutée et la surface humide et laiteuse offrent un aspect moelleux et velouté que rien ne saurait atteindre [1].

II

Les fabriques de Paris.

Parmi les fabriques parisiennes de porcelaine, celle de Guerhard et Dihl, fondée rue de Bondy, en 1780, celle de Nast, fondée rue de Popincourt, en 1780, et celle de Dagoty, fondée petite rue Saint-Gilles, en 1785? occupent de beaucoup les premières places.

La fabrique de Guerhard et Dihl est, d'après Jaquemart, la plus intéressante de toutes celles de la fin du XVIIIe siècle. Placée sous la protection du duc d'Angoulême, elle n'eut rien à souffrir de la rivalité de Sèvres et, grâce aux connaissances chimiques et à la grande intelligence de Dihl, ses produits rivalisèrent avec ceux de la manufacture royale.

Les biscuits, ainsi que les vases de riche ornementation sortis de cette manufacture, sont vraiment remarquables.

Nous trouvons aux Archives nationales un rapport fort curieux sur l'exposition de 1806. Il nous renseigne sur la valeur des objets exposés par Guerhard et Dihl : « MM. Dihl et Guerhard, rue du Temple, au coin du boulevard, à Paris. Médaille d'or. Cette fabrique jouit depuis longtemps de la première estime. M. Dihl s'est appliqué avec succès à la préparation des couleurs, et il a soin de n'en confier l'emploi qu'à des artistes d'un mérite distingué. Il est un des hommes qui ont le plus contribué à porter l'art de la porcelaine au haut degré où il est parvenu en France. Les pièces présentées à l'exposition par MM. Dihl et Guerhard étaient fort belles et le public s'est empressé de leur payer, par l'intérêt avec lequel il les a examinées, son tribut d'estime. »

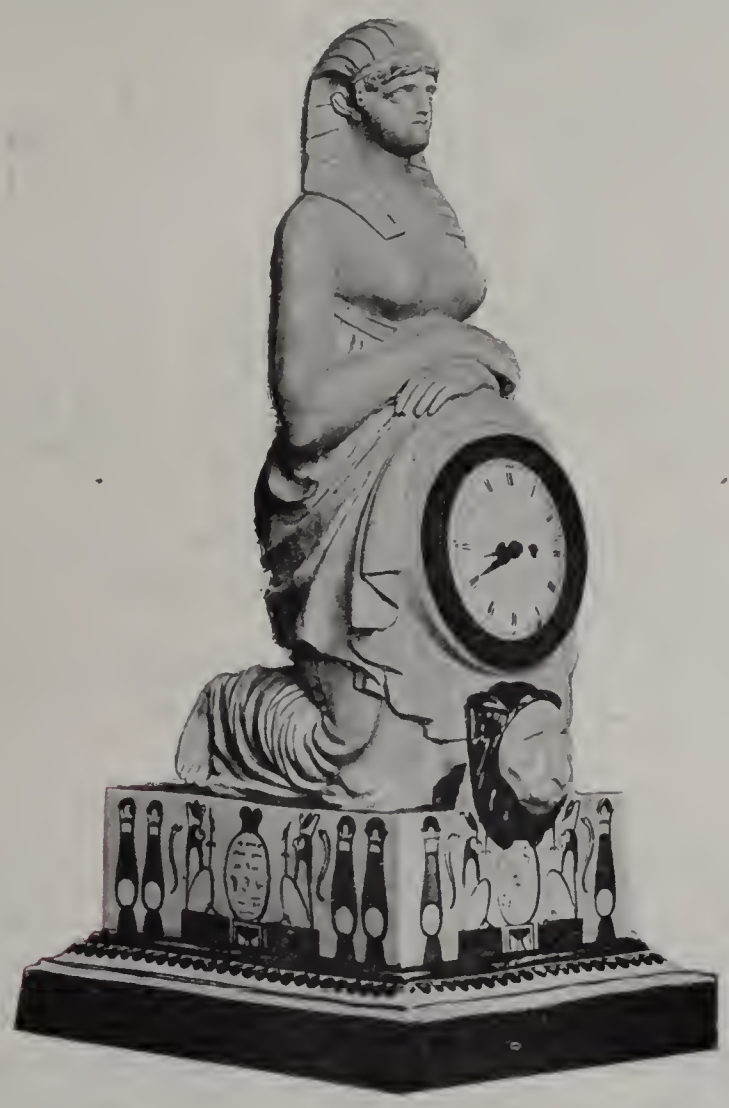
Dihl et Guerhard fournissaient de très nombreux groupes en biscuit au Garde-Meuble, d'une valeur allant de 60 à 1 200 francs; des pendules allant de 200 à 6 000 francs. On peut juger par là de l'importance de leur usine.

Un rapport fort curieux, que nous avons trouvé aux Archives nationales et qui est adressé à Roland, ministre de l'Intérieur, nous édifie complètement à ce sujet. Il contient ce qui suit :

La manufacture de porcelaine de Guérard et Dihl, sise rue du Temple, au coin du boulevard, auparavant rue de Bondy, établie en 1781, est devenue la première maison en ce genre par

1. Les marques les plus fréquentes pour les biscuits de Sèvres en pâte tendre sont : F., *Fernex* (Vincennes); J. B., *Jean Jacques Bachelier* (Vincennes et Sevres); Br., *Brachard père* (Sèvres), et L. R., *Le Riche* (Sèvres). Pajou signait en toutes lettres et les biscuits de Falconet portent la marque du mouleur (souvent T., *Le Tourneur*).

la volonté soutenue des entrepreneurs et leur bonne administration; n'ayant aucune connaissance dans cette partie, ils ont su réunir, dans le commencement de l'établissement, les ouvriers et les artistes qui avaient le plus de connaissances comme enfourneurs, tourneurs, mouleurs et chimistes. Profitant, les premières années, des avis de ces hommes instruits séparément de ce qui est utile à leurs parties, ils sont devenus à cette école les premiers praticiens, et c'est à ce cours d'instruction dictée par leurs intérêts qu'ils doivent la supériorité qu'ils ont acquise, et le titre bien mérité de première manufacture de porcelaine, qu'ils soutiennent aujourd'hui, par la réunion qu'ils ont faite des artistes les plus



Pendule en biscuit dur de Paris, marqué Dagoty, à Paris. (Collection de M. Emmanuel Bourdon.)

distingués en ce genre, dans la personne des cit. Leguay, Coste, Salaubier, Sauvage, et grand nombre d'autres artistes d'un talent secondaire et très précieux. Le cit. Dihl fait les couleurs d'après les procédés de Zwinger, chimiste de Vienne en Autriche, le plus savant qui ait existé dans cette partie d'après les manuscrits qu'il a achetés à la veuve.

Nous trouvons dans les archives que, le 17 mars 1817, M. Dihl, manufacturier, offre son établissement au roi moyennant 200 000 à 300 000 francs.

Le sieur Lemaire fonda, en 1780, une manufacture de porcelaine, rue de Popincourt, et la vendit trois ans plus tard à M. Nast père, qui la transféra rue des Amandiers, où elle fut exploitée sous la raison sociale MM. Nast frères. Les biscuits sortis de cette manufacture peuvent rivaliser parfois avec ceux de Sèvres.

A la vente Benjamin Filon figuraient deux bustes de la fabrique de Nast présentant un grand intérêt (20 à 24 mars 1880).

322. — Lazare Hoche, général en chef de l'armée de Sambre-et-Meuse, buste en biscuit. Tête nue, cheveux plats, à queue; cravate montante, costume de général. Sur le devant du pied douche en biseau bleu est écrit : Hoche; et sur la partie postérieure de la plinthe : Manufacture de porcelaine du Cⁿ Nast, rue des Amandiers, division Popincourt. H., 32 centimètres.

325. — Napoléon Bonaparte, général en chef de l'armée d'Italie. Buste en biscuit. Tête nue, cheveux plats, à queue, col de chemise rabattu, cravate haute montée, habit brodé.

Pendant du buste qui précède.

Sur le devant du pied douche est écrit : Bonaparte; sur la base : Manufacture de porcelaine du Cⁿ Nast, rue des Amandiers, division Popincourt. H., 33 centimètres.

A l'exposition de 1806, cette fabrique figure avec honneur; voilà ce que nous lisons dans le compte rendu : « La manufacture de M. Nast se distingue par le choix et le bon goût des formes. Le jury regarde ce mérite comme essentiel et fondamental. »

Honoré fonda, vers 1785, une fabrique de porcelaine, boulevard Saint-Antoine, petite rue Saint-Gilles; ses fils s'associèrent avec Dagoty et prirent la marque de fabrique de fournisseur de l'Impératrice. Ils se séparèrent plus tard et eurent des manufactures distinctes.

Dagoty fournit aux palais de Versailles et de Compiègne une paire de vases avec couronne en biscuit parsemés d'abeilles d'or, 1 200 francs; à l'exposition de 1806, la maison Dagoty obtint une médaille d'argent.

Sur un catalogue des figures et biscuits de la faïencerie de Saint-Clément (Meurthe), en 1792, M. Maze Sencier a relevé la notice suivante qu'il a bien voulu nous communiquer :

Figures porcelaines, biscuit.

2 groupes de fruitières à	18	francs la pièce.
40 cris de Paris à	6	—
2 baisers à	10	—
2 Léon (?) à.	20	—

Au musée du mobilier national se trouve un buste de Napoléon Ier en biscuit de la fabrication de Nast. La tête, qui a la pureté d'un camée antique, est couronnée de laurier, le buste est caché en partie par un aigle qui déploie ses ailes. Le musée de Sèvres possède une reproduction de ce buste en biscuit de Suède fabrication de Gustafsberg.

Nous remarquons encore dans les vitrines du musée national : 1° une écritoire à plateau doré rectangulaire avec application de feuilles en biscuit pâte dure; un groupe représentant un Amour en biscuit disputant à un aigle les foudres de Jupiter; au-dessous se trouve l'inscription suivante : Manufacture de Sa Majesté l'Impératrice. S.-L. Dagoty, à Paris; 2° une pendule en biscuit représentant une femme assise, montrant les heures marquées horizontalement sur un globe céleste; socle en marbre griotte supporté par 4 pieds en bronze doré, orné de 12 médaillons en bronze doré, représentant les signes du zodiaque; fabrication de 1810.

1. Le même musée renferme une pendule en biscuit de Sèvres représentant l'Amour faisant passer le temps : Saturne avec sa faux se trouve dans une barque qu'un petit Amour pousse vers le rivage. Cette composition est d'un mauvais goût remarquable.

PENDULE EN BISCUIT DUR VIEUX PARIS, FABRICATION DE NAST
(FIN DU XVIIIe SIÈCLE)

Ce musée ainsi que celui de Sèvres, renferme des échantillons de biscuits teintés en bronze vert; cette déplorable aberration de goût ne mérite pas qu'on s'y arrête. M. Emmanuel Bourdon possède une pendule signée en or : Dagoty, à Paris, qui représente une fontaine égyptienne sur un socle en porcelaine décoré de signes hiéroglyphiques et de personnages en rouge et or; sur ce socle se dresse une fontaine à mufle de lion supportant un cadran. Une Égyptienne d'une grande beauté typique est agenouillée derrière le cadran et le dépasse de son buste en s'appuyant de ses bras croisés sur son bord supérieur; cette femme, avec ses grandes oreilles et ses longs bras, ses traits d'une pureté et d'une noblesse remarquables, présente un caractère tout à fait hiératique.

Le vandale auquel cet objet d'art avait appartenu jadis avait cru devoir le badigeonner en vert pour lui donner un aspect de simili-bronze; en le plongeant dans un bain de potasse d'Amérique, le biscuit est revenu à sa blancheur primitive.

III

La manufacture de Valenciennes.

Grâce au livre de M. le docteur Lejal, nous possédons des renseignements précis sur la manufacture de Valenciennes.

Toutes les parties de la céramique ont été cultivées à Valenciennes à partir du VIIIe siècle. Les usines se groupèrent autour de cette ville et autour de celle de Saint-Amand; nous voyons en 1771 Jean-Baptiste-Joseph Fauquez solliciter le privilège d'une manufacture de porcelaine et introduire à Saint-Amand la fabrication de faïence.

La manufacture la plus importante de Valenciennes fut certainement celle de Lamoniary, située rue Croix-de-la-Tannerie. Cet industriel se distingua par la fabrication de la pâte tendre, qui fut introduite à Valenciennes par Dochies et Bastenavie sous l'empire (XIXe siècle). En 1818, les de Bettignies fondèrent à Saint-Amand une fabrique de pâte tendre qui put bientôt rivaliser avec celle de Sèvres (?). A la création des fabriques de porcelaine, l'arrêt qui les autorisa ne leur permettait que l'emploi de la pâte dure.

Charles-Louis-Joseph-Humbert Lamoniary naquit à Marseille, le 16 août 1739, d'une famille noble, d'origine de Gênes et fixée depuis deux siècles à Marseille; il était le second fils de Jacques-Humbert Lamoniary, négociant dans cette ville, rue Cardon, et de Marie-Catherine-Joseph Mathieu; il fut reçu avocat et devint surintendant du Mont-de-Piété et propriétaire de la manufacture dès 1787.

En juin 1797, une mise en vente de cette fabrique fut annoncée, mais elle n'eut pas lieu; comme émigré, ses biens furent seulement aliénés par l'État; il revint cependant, puisque nous voyons qu'en 1803 ses produits sont admirés par le premier consul.

Les groupes et figurines en biscuit qu'il a fabriqués sont en assez grand nombre; malheureusement, presque toujours, ils sont exempts de marque; du reste, il en est de même pour les autres biscuits.

Le groupe le plus important sorti de cette fabrique est celui de la Descente de la croix; c'est d'ailleurs un des groupes les plus importants qui aient été faits, car il se compose de cinquante figures.

M. Lejal cite encore une trentaine de biscuits que nous croyons inutile de reproduire ici nominativement.

Le groupe de la Descente de la croix, au contraire, mérite une description particulière :

Sept personnages sont groupés autour d'une croix très massive, comme l'exigeait l'exécution d'un pareil sujet. Un ouvrier aux cheveux crépus penché fortement en avant, la jambe demi-fléchie, soutient de sa main gauche l'épaule droite du Christ, tandis que de l'autre il s'appuie d'un vigoureux effort sur la branche de la croix. Au centre, le Seigneur, sa belle tête inclinée, le bras droit reposant sur un personnage à longue barbe, à la façon de Rembrandt, sans doute Joseph d'Arimathie, qui, un pied sur l'échelle, retient d'une large main, aux tendons bien accentués, la poitrine du Sauveur. Une des saintes femmes, la tête à demi renversée et le regard fixé plein d'angoisse sur la figure divine, aide de ses deux mains la descente du supplicié, pendant qu'un homme du peuple aux traits endurcis, hardiment campé sur le sol, apprête ses robustes épaules à recevoir le corps dont il soutient la jambe droite. Un jeune homme d'un type énergique, et qui rappelle certain personnage de Rude, la main gauche sur la hanche, retient le linceul qui se réfléchit sur le sommet de la croix et va s'attacher à la poitrine du supplicié. Sur le premier plan, la Madeleine, ses longs cheveux flottant sur le cou, les épaules et la gorge découvertes, et plus qu'il ne conviendrait à une scène de ce caractère, un genou en terre, l'autre demi-fléchi, essuie de sa main gauche les pleurs qui baignent ses yeux et de la droite comprime les frémissements de sa poitrine. Entre les deux sujets de droite, un bassin portant une éponge et quelques débris de la couronne d'épine, au-devant deux dés à jouer; le tout sur un large socle. (Une tradition locale veut que les deux femmes de ce groupe soient des compatriotes.) Elles appartiennent en effet au type flamand, elles en ont bien les traits et l'ampleur des formes; ce n'est pas, comme on peut s'en rendre compte, une copie du tableau d'Anvers.

Le biscuit est d'un blanc crème extrêmement pur, il n'a été reproduit que deux fois : cet exemplaire dont nous parlons et un autre qui fut offert à Louis XVI en 1790. Qu'est-il devenu? La composition du groupe et l'exécution sont de toute beauté, l'anatomie y esr savante, exacte; les veines, les saillies, les muscles, les articulations sont parfaitement dessinés; toutes les figures sont empreintes d'un sentiment admirablemenr en rapport avec la scène. Les draperies seules sont un peu lourdes. La pièce est bien conservée; une fissure cependant existe dans le socle, qui divise malheureusement la jambe d'un personnage.

Un détail assez curieux qui à lui seul prouverait, s'il en était besoin, l'authenticité de notre groupe, c'est que, depuis plus de soixante ans, l'un des personnages était veuf de sa jambe droite lorsque nous la découvrîmes intacte chez un des petits-fils du manufacturier.

Un autre biscuit paraît être sorti de la même fabrique, de la même main. Dans la liste des moules il y a les 4 saisons; ce groupe représentait l'Été. 3 personnages font la moisson, placés sur des plans différents. Un jeune gars, genou en terre, lie une gerbe de blé; une moissonneuse, déjà âgée, coiffée d'un chapeau rustique, se dirige de son côté, elle porte sous son bras de riches épis. Sur un plan plus élevé, une fillette paraît adresser la parole au moissonneur. Ces personnages se groupent autour d'une fontaine en fût de colonne qui devait supporter un vase; de l'eau sort d'un rocher (25 cent. de haut.). Ce biscuit est plein de vie, de naturel et plein de réalisme. Il fait songer aux robustes paysannes de Breton, plutôt qu'aux fades bergères de Boucher. La blancheur de la pâte est très belle, mais elle a

été peinte par un vandale, et si bien peinte à l'huile qu'un lessivage, pourtant très actif, n'a pu enlever la peinture à tous les endroits. L'auteur de ce biscuit devait être un homme de grand talent, et quoiqu'il se trouve dans la liste des biscuits sortis de cette importante usine, il pourrait bien se faire qu'il eût été modelé par Fiekaert, le seul nom vraiment populaire qui soit resté de tous ces artistes. Les groupes en terre cuite de ce sculpteur, peu nombreux, sont pourtant à même de faire juger de la grande valeur de cet artiste.

Fiekaert Barthélemy Verbœckoven est né à Bruxelles le 1er mars 1759. Son père était général autrichien; sa mère épousa en secondes noces Fiekaert, avocat; il en prit le nom. Il était d'une imagination ardente, d'un caractère indépendant, il fut élève de Duray : on raconte de lui que, travaillant pour le concours du grand prix d'honneur d'Anvers, ses rivaux, ne pouvant contenir leur jalousie, lui cherchèrent querelle, et dans la dispute l'œuvre de Fiekaert fut brisée. Indigné, il se remit à l'œuvre, et utilisant le peu de temps qui lui restait, il représenta la scène qui s'était passée entre lui et ses rivaux, avec tant de talent, tant de génie, l'inspiration de cette œuvre était si vraie qu'il remporta le grand prix à l'unanimité. Il alla à Rome, étudia à Paris chez Rousseau, travailla avec Pajou et eut une médaille à l'École royale. Il fit de longs voyages, se fixa à Valenciennes quelque temps, se maria à West-Flandre, alla à Bruxelles, revint à Valenciennes en 1822, et étant encore retourné à Bruxelles, il y mourut le 22 septembre, à l'âge de quatre-vingt et un ans. Il laissa de ses œuvres dans toutes les villes où il séjournait, en fixait lui-même le prix, et, dans son originalité, il cassait d'un coup de pied le groupe qu'on lui marchandait. Il modelait des sujets de petite dimension, des groupes d'animaux, des allégories; toutes ses œuvres, même les moins bonnes, ont un tel cachet d'originalité, qu'il est impossible de ne pas les reconnaître. Étant donné ce cachet, on ne peut douter que ces 2 groupes, la Descente de la croix et les 4 saisons, sont modelés par la même main; l'expression des figures, les poses gracieuses, les formes vraies, sont des signes tellement caractéristiques qu'ils ne peuvent échapper à un examen sérieux. En outre, nous savons que Fiekaert donna à Versailles une Descente de croix. Or, comme la tradition raconte que Lamoniary offrit à Louis XVI un des deux exemplaires de son groupe, il est plus que probable que Fiekaert est l'auteur de ce chef-d'œuvre. Il ne serait pas étonnant du reste que Lamoniary se fût attaché cet artiste, qui s'était fixé pour quelque temps à Valenciennes, où on fabriquait des biscuits rivalisant avec ceux de Sèvres.

CH. DE UJFALVY.

Dentelle vénitienne : point de rose (appartient à Mme Gustave Dreyfus).

LES
CHEFS-D'ŒUVRE DE LA DENTELLE

UN DEVANT DE ROBE EN POINT DE FRANCE

ACQUIS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Se rappelle-t-on le gracieux tableau que formait à l'Exposition universelle de 1889, dans les galeries du Champ de Mars, tout près du dôme central, dans la section belge, le groupe des dentellières montées sur de petites estrades et exécutant sous les yeux du public, entourées d'un cordon protecteur, leur minutieux travail arachnéen? L'endroit était plein de gaieté. Une lumière vive jaillissait des larges baies et tombait droit sur la nuque penchée des laborieuses ouvrières qui maniaient les fuseaux chargés de fil avec une dextérité merveilleuse. Elles les prenaient, les quittaient, les mêlaient, les faisaient rouler sur le carreau, d'une poussée régulière du bout des doigts, ne perdant pas une seconde de vue l'espèce de coussin de couleur sombre, sur lequel les fils menus se groupaient et se divisaient tour à tour, au gré des mains agiles. Une infinité de longues épingles en cuivre recouvraient l'appareil; à chaque instant la dentellière en déplaçait une, puis ressaisissait ses

DENTELLE (XIXe SIÈCLE)

PHOTOTYPIE H. POIREL & C. PARIS

DEVANT DE ROBE EN POINT DE FRANCE

Exécuté par M. Lefébure

Largeur 0m 90

(ACQUIS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

fuseaux, et le lin, en s'entre-croisant, dessinait des arabesques, des fleurs, des étoiles, des rosaces, comme le caprice du givre sur une vitre. A la partie antérieure du carreau était fixé le modèle, et la foule qui se pressait autour des ouvrières se faisait tout à coup muette, dans son admiration de la rapidité avec laquelle se réalisaient, sans défaillances ni reprises, les multiples combinaisons d'un dessin touffu et fin comme une toile d'araignée.

Ce qu'elles faisaient là, les prodigieuses ouvrières, c'était ce qu'on appelle la *dentelle aux fuseaux*, par opposition à ce que l'on nomme la *dentelle à l'aiguille*. La dentelle aux fuseaux est à la dentelle à l'aiguille ce que l'estompe est au crayon, ainsi que l'a dit Charles Blanc. La première a quelque chose d'indécis et de lâché, dans ses dessins vaporeux et flasques, comme des ébauches. La seconde a la netteté d'une ciselure; elle est précise, arrêtée, dans ses souples et riches méandres. Comparez une sculpture faite dans le marbre à une autre faite dans du bois : vous aurez la différence des deux genres de dentelles, qui ne peuvent pas se confondre, et ont chacune leur caractère tranché. L'une a la mollesse, le fondu des contours; son charme réside dans son attitude nonchalante et alanguie. L'autre a l'éclat et l'opulence. Sa grâce est faite d'un mélange de fermeté et de délicatesse, d'une alternative de fantaisie prestigieuse et de combinaison subtilement ordonnée. L'une a la douceur des tempéraments paisibles, passifs et soumis. L'autre a l'élégance altière, et l'aspect vainqueur des coquettes sûres de plaire. Toutes les deux, dans le rôle qui leur est dévolu de servir de parure à la femme, ont une fonction distincte et conforme à cette apparence extérieure que nous essayons ici de définir. La dentelle aux fuseaux, plus humble que sa rivale, se blottit sous le corsage, cherche, comme la violette, les coins retirés où sa modestie s'évertue dans les emplois d'utilité : ou bien, si d'aventure elle sort de sa réserve coutumière et abandonne ses voluptueuses cachettes, pour apparaître à l'extérieur du vêtement, c'est toujours avec un prétexte dont se réclame sa timidité, soit qu'elle se décide à risquer autour du col, au bord des jupes, à l'ouverture des manches, une bande mince de ses souriantes guipures, soit que sur la coiffure, dans les envolées des brides capricieuses, elle fasse onduler au soleil les blancheurs émancipées de ses molles arabesques. Tout au contraire, la dentelle à l'aiguille, qui a l'orgueil d'elle-même, a besoin du grand jour et vise à l'effet. Sa place est au premier rang. Elle triomphe dans la splendeur. Nulle rivalité de couleur, de dessin, de tissu ne peut diminuer sa gloire. Plus est somptueuse la compagnie où elle se mêle, plus est magnifique l'étoffe à laquelle elle s'associe, velours ou brocart, et plus éclatantes s'affirment ses perfections. Qu'elle s'étale en écharpe sur les épaules d'une femme, qu'elle s'allonge en voile d'épousée comme une vapeur d'aurore sur laquelle les génies du rêve auraient soufflé les symboles du bonheur, ou bien que, renonçant au profane, elle se voue au sacré et devienne aube de prêtre ou devant d'autel, partout et toujours la dentelle à l'aiguille garde ce caractère de « premier rôle » et cet aspect victorieux. Œuvre d'art avant tout, elle a du prix autant par ce qu'elle exprime que par la délicatesse de son exécution. Pareille à une gravure sur acier qui, dans chacune de ses tailles, traduit la pensée de l'artiste, tantôt vigoureuse et tantôt attendrie, elle reflète dans les infinies combinaisons de ses dessins, dans les reliefs plus ou moins accusés de ses fils, les qualités de la main qui la crée. La morsure du burin est remplacée ici par le travail de l'aiguille; mais le résultat est le même, et la dentelle est légère ou massive, colorée ou fade, lumineuse ou assombrie, selon que l'ouvrier manœuvre son outil.

C'est au pays de Flandre que l'on attribue l'honneur d'avoir été le berceau de la dentelle

aux fuseaux. Il convient de noter cependant l'aimable légende qui lui donnerait Venise pour patrie, dès les premières années du XVIe siècle. « Un jeune pêcheur de l'Adriatique était fiancé à la plus ravissante fille d'une des îles de la lagune. Aussi laborieuse que belle, la jeune fille lui fit un filet neuf qu'il emporta sur sa barque. La première fois qu'il s'en servit, il ramena du fond de la mer une superbe algue pétrifiée qu'il s'empressa d'offrir à sa fiancée. Mais voici que la guerre éclate et oblige tous les matelots à partir sur la flotte vénitienne vers les rives d'Orient! La pauvre jeune fille pleure le départ de celui qu'elle

Dentelle aux fuseaux : Guipure française du Puy.

aime et reste des jours entiers à contempler l'algue si parfaite qu'il lui a laissée comme gage de son amour. Tout en regardant ces merveilleuses nervures, reliées de fibres si légères, elle tresse les fils terminés par un petit plomb qui pendent autour de son filet : peu à peu elle reproduit de ses doigts habiles le modèle aimé sur lequel ses yeux se portaient sans cesse. A la fin, elle réussit : la dentelle *a piombini* était inventée [1] ! » Ne croirait-on pas, en lisant ce récit, retrouver la même inspiration qui, dans la fable poétique des Grecs, fit également à une amoureuse jalouse de conserver sur la muraille les traits de son ami,

1. Cette gracieuse légende est mentionnée par M. Ernest Lefébure dans son remarquable volume *la Broderie et la Dentelle*, publié dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*. (Paris, A. Quantin édit., 1887), auquel nous empruntons les trois gravures qui accompagnent le texte de cette étude.

imaginer la première forme du dessin? Quoi qu'il en soit, c'est surtout dans les Flandres que la dentelle aux fuseaux se développa; c'est là, ainsi qu'en Belgique, qu'elle est aujourd'hui produite avec le plus d'abondance. Il y en a de plusieurs genres, que l'on distingue selon leurs variétés de fabrication, car c'est ainsi qu'il y a la *Valenciennes*, la *Malines*, l'*Angleterre*, le *Chantilly*, la *Blonde*, etc., qui forment chacune un type spécial. La *Valenciennes*, dont le réseau est à maille serrée, très régulière, très transparente, est d'un travail plat, sans relief, et forme une sorte de guipure mouchetée de pois répandus comme de la neige sur le tissu vaporeux, diaphane, moelleux qui convient admirablement à la lingerie de corps. La *Malines* est la plus souple de toutes les dentelles. Sa maille, qui est aussi la plus jolie

Splendide rabat au point de Venise (musée de Cluny).

de toutes celles que l'on fait aux fuseaux, est une petite treille ronde, très légère et très fine. Il n'en est point qui assortisse mieux la gaze et la mousseline. La *Blonde*, faite d'abord de soie écrue (son nom dérive de la couleur jaune de cette soie), est exécutée maintenant en blanc et en noir avec deux soies différentes, une fine pour le fond du réseau, une plus grosse et peu tordue pour les ornements. Ce qui la caractérise, c'est l'alternative des parties mates qui se détachent vigoureusement sur la transparence des réseaux. On emploie la *Blonde* de préférence pour les mantilles, à la façon espagnole, avec de larges motifs fleuris. L'*Angleterre* n'est guère autre chose que la guipure de Flandres, c'est-à-dire une dentelle fabriquée par petits morceaux séparés, lesquels sont réunis sur un fond à réseaux. Le *Chantilly* est une dentelle noire dont la fabrication est actuellement transportée en Normandie, autour de Caen et de Bayeux, et aussi à Grammont, en Belgique. Sa maille est hexagonale. Sa transparence discrète a un charme mélancolique, et l'on ne saurait rien imaginer de mieux pour les écharpes, les châles, ou les garnitures de vêtements de visite [1].

1. Il faut bien s'entendre sur ce mot de *guipure*, que l'on emploie souvent à tort et à travers. M. Lefébure, dans le bel ouvrage déjà cité, *la Broderie et la Dentelle*, dit qu'il servit tout d'abord à désigner un cordonnet composé d'une âme ou gros fil intérieur, recouvert d'autres fils plus fins. Puis les dentellières utilisèrent ce *cordonnet-guipure* pour former de petites barres ou barrettes de remplissage. Cela fut cause que peu à peu le nom de *guipure* désigna toute dentelle sur fond de barrettes, pendant que le nom de « dentelle » fut plus spécialement réservé à celles qui ont un réseau à mailles régulières.

Telles sont les principales désignations des dentelles aux fuseaux.

Quant aux dentelles à l'aiguille on les distingue, tout le monde sait cela, par les deux procédés fondamentaux qui concourent à leur exécution, c'est-à-dire le *point* et le *réseau*. Le point n'est pas autre chose que la disposition même donnée au fil qui forme le dessin. Le réseau est l'appellation générale de toutes les mailles : on y ajoute d'ordinaire le nom du pays qui produit chaque forme spéciale de ces mailles. C'est ainsi qu'on dit, par exemple : le point de Venise, le point d'Alençon ou point de France, le point de Sedan, le point d'Espagne, le point de Burano, ou bien le réseau d'Alençon, le réseau d'Argentan, de Chantilly, de Bruxelles, de Malines, de Valenciennes, etc. Mais entre tous les innombrables genres de dentelles ques depuis l'origine de cet art (très probablement le xve siècle) jusqu'à nos jours, l'on a vus se produire, il en est deux qui sont hors de pair et dont les autres ne semblent que des variétés plus ou moins heureuses : ce sont les *points de Venise* et les *points de France*. Le point de Venise a subi bien des transformations depuis le xve siècle, et pour les retracer il faudrait faire ici l'histoire même de la dentelle. Après avoir été au début une simple broderie sur lacis, il devint le point clair, le *punto in aere*. « Le tissu des motifs et des fleurs était travaillé au point de rempli, nuancé seulement de trous percés en façon de nervures, ou groupés en ornementation dans les mats; les contours rarement festonnés; les reliefs, assez rares encore, étaient formés de points noués. Ce qui avait le plus d'élégance, c'était les bouclettes et les picots qui s'épanouissaient sur les bords et formaient des silhouettes ravissantes [1]. » A la fin du xviie siècle, le point de Venise a un autre aspect. Il est franchement distinct de la broderie à fond clair. C'est un point à rinceaux feuillagés, d'une opulence orientale, s'épanouissant en fleurs d'une fermeté et d'un relief extrêmes, qui n'a plus rien de commun avec les rinceaux fleuris inaugurés vers 1640, et encore moins avec les bizarres motifs des *punti in aere* qui sont représentés dans les *Livres de patrons* du xvie siècle, composés de rosaces, de scènes mythologiques, de personnages au milieu d'instruments de musique, de vases et de fontaines. La guipure vénitienne à la fin du règne de Louis XIV marque la plus magnifique période des dentelles à l'aiguille.

Le *point de France* est né du point de Venise. En 1665, Colbert établit en France une série de manufactures à Aurillac, à Sedan, à Reims, à Alençon, à Arras, à Loudun, dans lesquelles il installa des ouvrières qu'on fit venir d'Italie et de Flandres, aux frais du roi. Le bureau général et le magasin furent installés à Paris dans l'hôtel de Beaufort. Tous les produits obtenus dans ces manufactures, de quelque genre qu'ils fussent, devaient porter le nom de « point de France ». Nulle part, cette tentative n'obtint de plus brillants résultats qu'à Alençon, où depuis le commencement du xviie siècle, il est vrai, on faisait de la dentelle à l'aiguille. On copia d'abord servilement la manière italienne. Mais il ne se passa pas longtemps pour que sous l'influence de Lebrun et des dessinateurs de son école on ait imprimé à la composition des dentelles un caractère absolument national. C'est le même genre de travail qu'à Venise. Le style est tout autre. Tandis qu'à Venise on continue à faire des fleurs épanouies, traitées un peu à l'orientale, comme ces rêveries sans fin ni but précis qui sont toute la trame de la poésie arabe et persane [2], en France on adopte des motifs plus arrêtés dans des lignes architecturales, une ornementation légère et moins vague, des développements bien équilibrés. « Ce style, dit M. Ernest Lefébure, dont la compétence fait ici

1. E. Lefebure, ouvrage cité, p. 198.
2. *Ibid.*, p. 222.

PHOTOTYPIE G. POINOT & C.

PARIS

FRAGMENT DE BORDURE *(Grandeur d'Exécution)* d'un devant de Robe en point de France
Exécuté PAR M. LEFÈBURE
(ACQUIS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

autorité, plus régulier dans ses aplombs, a eu des conséquences qui se sont marquées dans les moindres détails. Nous n'hésitons pas à lui attribuer la transformation qui a amené à cette époque l'inauguration de fonds à mailles régulières : elles viennent peu à peu se substituer aux fonds de brides chevauchant avec une irrégularité pleine d'un attrait capricieux entre les motifs et la dentelle [1]. » Dès lors le *point de France* a son originalité propre. Les mailles régulières en marquent la première forme. Mais ces mailles restent larges, tout d'abord, et ornées de picots, comme à Venise ; elles se resserrent peu à peu, varient de grandeur et forment des jours de fond de la plus exquise fantaisie, mettant des lumières ou des vigueurs qui par les contrastes donnent au regard une véritable fête. Puis les variétés de points se produisent. Tandis qu'à Alençon le réseau arrive à la fine maille hexagonale si caractéristique et si gracieuse, à Sedan on garde la grande maille picotée, et les fleurs traitées en travail épais portant des accentuations espacées au moyen de festons placés de-ci de-là comme des retouches en vigueur. A Argentan, on simplifie l'exécution de la grande maille grâce à la *bride tortillée*. Enfin, comme la substitution des réseaux réguliers aux guipures vénitiennes appauvrit l'aspect des dentelles, on s'efforce d'en égayer l'aspect par des *jours* introduits dans le dessin des fleurs, dans les médaillons, dans les guirlandes, et l'on invente ainsi une longue série de points plus ravissants les uns que les autres. A la fin du XVIIIe siècle, le *point de France* avait si bien transformé la dentelle abandonnée pour les costumes d'hommes et devenue plus légère, plus féminine, que ce fut le point de Venise qui, à son tour, lui emprunta un peu de sa grâce et de sa gaieté en inaugurant le *point de rose*, moins massif, moins hardi que les fortes et belles guipures d'antan, mais plus élégant et plus précieux.

Il était essentiel de résumer, comme nous venons de le faire, les différences qui caractérisent la dentelle aux fuseaux de la dentelle à l'aiguille, et de rappeler à grands traits, parmi les types de ce dernier genre, l'histoire du *point de France*, pour faire apprécier au lecteur les qualités du splendide fragment de devant de robe, dont le Musée des Arts décoratifs vient d'enrichir ses collections. Ce chef-d'œuvre de dentelle est d'un travail contemporain : il est dû à M. Ernest Lefébure, le grand artiste qui l'avait fait figurer à l'Exposition universelle de 1889, parmi d'autres merveilles sorties de ses ateliers. M. Lefébure est un des plus éminents représentants de la fabrication de la dentelle, à l'heure actuelle, le plus habile des virtuoses dans cet art d'élégance suprême. Les tours de force qu'il a exécutés dans ce genre ne se comptent plus. Le « devant de robe » en question est un étourdissant exemple de son adresse et de son érudition, et je ne crains pas d'être démenti par tout connaisseur vraiment digne de ce nom en disant qu'il n'existe rien dans le passé qui soit supérieur comme exécution à cette pièce hors ligne.

M. Lefébure s'est imposé, dans cette œuvre, un problème du plus rare intérêt. Il a prétendu nous présenter comme un tableau synthétique de l'histoire du *point de France*, en groupant en une seule composition presque tous les spécimens des points successivement imaginés aux diverses époques à Alençon. Il est parvenu à créer ainsi une dentelle qui, par la variété des mailles hexagonales, des points de diamant, des fonds à jour d'une éblouissante fantaisie, par la richesse des picots qui décorent la bordure, par la justesse des oppositions de solidité et de douceur, de transparence et de reliefs, fait de cette pièce un des travaux à l'aiguille les plus curieux et dont l'étude est au plus haut degré attachante.

1. E. Lefébure, ouvrage cité, p. 222.

Le dessin est d'un goût précieux, inspiré du style de la plus brillante période du *point de France*. Un médaillon Louis XV, circonscrit par une légère branche de feuillages, sert de motif principal. Au milieu se détache, sur un fond diamanté d'une extrême régularité, un bouquet de fleurs dans le genre de Baptiste Monnoyer. La façon dont est exécuté ce bouquet mérite d'arrêter longuement l'attention ; il ne se peut rien voir de plus finement nuancé, de plus intelligemment modelé. A droite et à gauche de ce motif central, et lui servant de soutien, deux petits panneaux triangulaires d'une ornementation charmante. Le bas du volant est arrêté par une bordure fermement accentuée, formant bien cadre, qui est un prodige d'exécution. Tout le reste n'est qu'un semis de fleurettes s'enlevant sur un fond si peu visible, si diaphane, qu'on dirait une frêle vapeur sur laquelle une main de fée se serait amusée à égrener les tiges symétriquement coupées d'un arbuste. L'ensemble est d'une harmonie parfaite, et c'est une joie pour les yeux que ce panneau de dentelle, où toutes les combinaisons d'une technique savante ont été déployées avec une incomparable virtuosité, où les ornements sont disposés avec tant de justesse, tant de grâce, une si complète entente des lois de la décoration et une préoccupation si claire de la destination de l'objet, que l'on éprouve en le contemplant ce plaisir tout esthétique que donne la sensation de ce qui est parfait.

VICTOR CHAMPIER.

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART INDUSTRIEL EN AUTRICHE

I

LE MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE

Le mouvement qui renouvelle l'enseignement des arts appliqués à l'industrie a été, en Autriche, comme dans plusieurs autres pays, provoqué par le sentiment de la supériorité de ces arts en France et des avantages qui en sont résultés pour notre prospérité commerciale. Ce sentiment est devenu très vif à la suite des Expositions universelles de 1851 et de 1862. Jusque-là on avait accepté sans discuter, sans essayer de réagir, le goût et les modèles venus de Paris. On examina désormais nos modèles avec la pensée de s'en servir pour faire autrement et mieux. On les critiqua même. La critique était plus raisonnée que sentie : il n'importe, c'était un premier pas vers l'affranchissement.

L'Angleterre avait marché la première dans cette voie. Elle avait, on s'en souvient, appelé, en 1851, toutes les nations à un concours où elle se trouva classée presque au dernier rang; elle avait eu la bonne foi de le reconnaître et le courage de prendre sur-le-champ les résolutions les plus propres à réparer sa défaite. Quand elle montra à la deuxième

exposition de Londres, en 1862, ce qu'elle avait pu faire en dix ans, son exemple fut décisif.

A Vienne, dès le mois de mars de l'année suivante, une commission fut chargée de préparer la fondation d'un musée : le Musée autrichien d'art et d'industrie (*Œsterreichisches Museum für Kunst und Industrie)*, qui devait être pour l'Autriche ce qu'avait été pour l'Angleterre celui de South-Kensington. Une année après, on pouvait présenter au public une première réunion de deux mille objets empruntés aux collections impériales, à celles de quelques riches amateurs, aux trésors des églises et des monastères. Presque aussitôt on installa au musée même des ateliers de moulage et de photographie; puis un fabricant habile fut chargé de multiplier par la galvanoplastie un certain nombre d'œuvres précieuses d'orfèvrerie, afin d'augmenter le nombre des bons modèles et d'en faciliter la diffusion. Des conférences hebdomadaires furent organisées pendant l'hiver : elles devaient s'adresser à la fois au public instruit et aux ouvriers. Enfin, un journal mensuel fut fondé sous le titre de *Mittheilungen des Œsterreichisches Museums* (Communications du musée autrichien), qui agrandit encore le cercle de cet enseignement.

Le musée autrichien est resté fidèle à l'esprit qui a présidé à sa fondation. Il existe de plus riches musées des arts décoratifs, et qui sont même devenus, comme le South-Kensington Museum ou le Musée industriel de Berlin, les rivaux des grands musées d'art ancien. Celui de Vienne n'a pas eu leur accroissement rapide. Aujourd'hui encore, dans le palais bâti sur le Ring, où il a été transporté à la fin de 1871, il n'a la prétention d'entrer en lutte ni avec les collections impériales, ni avec les musées étrangers. Il ne contient qu'un nombre restreint d'œuvres de grande valeur : plus petit encore est celui de ces objets qui lui appartiennent en propre; mais, formé pour l'étude, il fournit véritablement à tout le monde de précieux moyens d'instruction par le groupement méthodique (on le pourrait souhaiter plus méthodique encore et d'un choix plus sévère) des produits de chaque art; puis, à côté de cette exposition permanente, par des expositions périodiques, tantôt d'exemples anciens et modernes d'une industrie déterminée, tantôt de spécimens choisis de la fabrication viennoise. D'autres expositions ont été portées hors de Vienne, à Brünn, à Prague, à Innsbrück, à Linz, à Klagenfurt, à Eger, etc., organisées par le musée, quelques-unes composées uniquement d'objets prêtés par lui. Mais son action s'est surtout exercée par la communication incessante des modèles aux maîtres et aux élèves de l'École des arts industriels, bientôt instituée à côté de lui, et dont on peut dire qu'il s'est fait volontairement l'annexe.

C'est que le musée à lui seul, en effet, même avec ses expositions fréquemment renouvelées à Vienne et dans les autres villes, avec ses conférences, ses publications, sa bibliothèque (actuellement environ 15 000 volumes et 45 000 estampes, dessins et photographies), n'aurait pu former assez rapidement les artistes, les ouvriers, les professeurs de qui l'on attendait le renouvellement prochain des arts industriels. Sans doute, il fallait des leçons plus directes, plus précises, moins abandonnées aux préférences et à l'interprétation de chacun et telles enfin qu'une école seule en peut donner. C'est la *Kunstgewerbeschule*, l'École des arts industriels de Vienne, qui a été chargée principalement de cet enseignement; mais d'autres y concourent avec elle, et l'on connaîtrait bien mal l'état de l'enseignement de ces arts en Autriche, on se ferait une idée bien inexacte de l'avenir qui s'y prépare, si l'on se contentait d'étudier cette école isolément. En même temps se sont fondées de tous côtés,

dans les principales villes industrielles ou dans des centres d'industries locales, des écoles spéciales (*Fachschulen*) et dans quelques-uns des plus importants, à partir de 1874, des groupes d'écoles donnant l'instruction pour plusieurs industries à la fois et à des degrés différents, qui portent le nom d'écoles de l'État (*Staatsgewerbeschulen*). Un autre grand établissement, à Vienne, le Musée technologique, a développé ses cours et agrandi ses laboratoires. Une vive impulsion était donnée partout à l'étude du dessin. Le Ministère de l'instruction publique avait pris en main la direction du mouvement, qui se communiquait désormais à tout l'empire, et il ramenait à un plan d'ensemble des efforts jusque-là dispersés et sans guide.

Ainsi a été créée, non pas d'un seul coup, mais d'année en année, en marchant pas à pas, avec l'attention la plus soutenue pour profiter de toutes les leçons de l'expérience et s'accommoder aux besoins et, si on peut le dire, au tempérament de chaque région, une vaste organisation dans laquelle quiconque se sent quelque aptitude pour un art ou une industrie, à quelque point qu'il soit de son éducation, apprenti, ouvrier ou maître, trouve à sa portée les moyens d'apprendre dont il a besoin. Cette instruction commence pour beaucoup au village, dans des classes facultatives du soir et du dimanche; elle se continue dans les écoles d'apprentissage, puis dans les *Fachschulen*, écoles professionnelles de tout ordre, qui préparent à tous les métiers. Les écoles dites de l'État en offrent le type le plus parfait, celle de Vienne surtout, qui, complétée par la *Kunstgewerbeschule* et le *Kunstgewerbemuseum*, possède pour l'application des arts à l'industrie le degré d'enseignement supérieur, et qui fournit aux autres écoles des maîtres et des modèles.

II

LES ÉCOLES D'ART INDUSTRIEL

De toute la série si variée des établissements actuellement répartis sur tout le territoire de l'Autriche, les derniers nommés sont les seuls connus en France. Je vais essayer de dire ce que sont les autres, de donner un aperçu de tout le système et d'en expliquer le fonctionnement et les ressources.

Les enfants, en Autriche, reçoivent dans les *Volksschulen* l'instruction primaire, obligatoire jusqu'à l'âge de dix ans et qui peut se prolonger jusqu'à quatorze. Ils se partagent ensuite au gré des familles. Ceux qui sont en situation de poursuivre leurs études vont, les uns dans les *Bürgerschulen*, puis dans les gymnases, établissements d'enseignement secondaire qui conduisent à l'université; d'autres dans les *Realschulen*, où l'enseignement littéraire est moins développé, où l'enseignement scientifique l'est davantage. C'est dans les *Realschulen* que se préparent les jeunes gens destinés aux écoles spéciales supérieures, Institut polytechnique, Écoles des forêts, des mines, etc., et, en général, à toutes les écoles d'arts et métiers où se forment des ingénieurs, des constructeurs, des mécaniciens, des chimistes. Mais le plus grand nombre des enfants, au sortir de la *Volksschule*, doivent au plus tôt prendre un métier et se mettre en état de gagner leur vie. Quels moyens ont ceux-là de compléter leur instruction générale ou d'acquérir les notions spéciales nécessaires dans le métier qu'ils ont choisi?

Au premier degré de l'échelle sont placées les FORTBILDUNGSSCHULEN. Ce nom signifie

littéralement « écoles pour la continuation des études ». Dans la nomenclature officiellement adoptée la même désignation s'applique à toutes les écoles du soir et du dimanche, gratuitement ouvertes aux jeunes gens de l'un ou de l'autre sexe, obligatoires pour ceux qui sont encore à l'âge de la *Volksschule* et même au-dessus, dans les endroits où l'école est réellement suffisante pour les recevoir tous et en état de donner un enseignement applicable au métier de chacun. En tout cas, les patrons sont tenus de faciliter à leurs aides et apprentis la fréquentation de l'école et un contrôle est établi à cet effet.

Le programme des *Fortbildungsschulen* doit nécessairement varier pour se plier à des besoins très différents. Elles peuvent avoir une classe élémentaire, dont les leçons sont partout les mêmes : c'est le « cours préparatoire » (*Vorbereitungsschule*) pour les enfants qui n'ont pas assez profité de celles de la *Volksschule* et qui ont encore besoin de se perfectionner dans la lecture, l'écriture, le calcul; ils commencent aussi le dessin. Mais, pour la plupart, on peut supposer ces premières connaissances acquises, et il n'y a plus qu'à les habituer à appliquer ce qu'ils ont appris aux difficultés qu'ils rencontrent journellement dans la pratique.

Au-dessus des *Fortbildungsschulen* sont les FACHSCHULEN, écoles professionnelles spéciales, qui doivent préparer à la pratique d'une industrie déterminée. Il ne s'agit plus ici de classes du soir ou du dimanche volontairement suivies, avec plus ou moins de régularité, par des ouvriers dont toutes les autres heures sont occupées dans un atelier, mais d'écoles du jour, d'écoles véritables, dont le programme comprend des études théoriques et pratiques distribuées dans un espace de temps qui varie de deux à quatre ans, selon la spécialité à laquelle elles s'appliquent.

Il y a, en effet, de pareilles écoles pour toutes les industries qui existent en Autriche, situées au centre des régions où elles sont florissantes, tantôt dans des villes importantes vers lesquelles il est naturel que se dirige la population environnante, tantôt dans d'humbles bourgs qui ont dû une certaine prospérité à l'exercice traditionnel d'une industrie. Quand cette prospérité se continue dans le présent, on se garde bien d'en déplacer les éléments. L'école, ainsi placée dans son vrai milieu, ne fera que la pousser plus loin encore; son enseignement complétera celui que les jeunes gens reçoivent de leurs pères et de leurs patrons. Autrement, on juge préférable de porter l'école d'une industrie spéciale dans un centre voisin plus actif, mieux pourvu, où les classes ne risquent pas de manquer d'élèves et les élèves instruits de débouchés, où les maîtres aussi disposent de plus de ressources et où leur zèle ne s'épuise pas faute d'aliment. Aussi est-il arrivé que, tandis que de nouvelles écoles s'ouvraient, quelques-unes ont été supprimées.

Je ne puis penser à entrer ici dans aucun détail au sujet du plan d'études, qui doit différer dans chaque école suivant la destination des élèves : industries du bois, de la pierre, du métal, du verre, des tissus, des teintures, etc., et qui se modifie encore pour chaque branche de ces industries. Je dirai seulement que partout l'enseignement du dessin tient désormais une grande place et qu'il a été réglé avec un soin particulier.

95 *Fachschulen* ont fonctionné pendant l'année 1887-1888, sous le contrôle du Ministère de l'instruction publique. Voici les noms des endroits où elles sont situées, groupés par catégories d'industrie :

Dentelle et Broderie. — Vienne (deux écoles), Dol-Otlica, Flitsch, Grossengrün, Idria, Isola, Laibach, Kanczuga, Luserna, Malé, Predazzo, Proveis, Wamberg.

Tissus. — Vienne, Asch, Bennisch, Brünn, Frankstadt, Freudenthal, Haslach, Hohenelbe, Humpoletz, Jagerndorf, Koniginhof, Landskron, Lomnitz, Mahrisch-Schonberg, Nachod, Neubistritz, Neutitschein, Prossnitz, Reichenberg, Rochlitz, Romerstadt, Rumburg, Schluckenau, Schonlinde, Starkenbach, Starkstadt, Sternberg, Warnsdorf, Zwittau.

Bois. — Arco, Anssec, Bergreichenstein, Bozen, Brück-sur-la-Mür, Chrudim, Cortina d'Ampezzo, Ebensee, Gottschee, Grulich, Hallein, Hallstadt, Konigsberg, Laibach, Mariano, Neukirchen, Prague, Tachau, Villach, Wallachisch-Meseritsch, Wallern, Wurbenthal, Zakopane.

Pierre et Marbre. — Friedberg, Hallstadt, Horic, Laas, Saubsdorf, Trente.

Verre, Céramique. — Bechyn, Gablonz, Haida, Kolomea, Steinschonau, Teplitz, Tetschen, Znaim.

Métaux. — Cortina d'Ampezzo (filigrane d'argent), Ferlach (armes), Klagenfurt, Komotau, Koniggratz, Prerau, Steyr, Swiatniki.

Jouets. — Neukirchen (déjà nommé), Oberleutensdorf.

Instruments de musique. — Graslitz, Schonbach.

Horlogerie. — Karlstein.

Vannerie. — Cles (avec succursales à Malé et à Denno).

Joaillerie. — Turnau.

Dans cette énumération ne figurent pas les écoles spéciales réunies en écoles industrielles de degré supérieur sous le nom d'écoles de l'État (*Staatsgewerbeschulen*).

Le nom de STAATSGEWERBESCHULE (école industrielle de l'État) est réservé à des établissements formant un groupe de plusieurs de ces *Fachschulen* que l'on vient de voir répandues dans tout l'empire. Ailleurs elles sont dispersées et isolées, ici elles sont réunies pour mieux concentrer leurs ressources et leurs forces, dans les mêmes bâtiments, sous l'autorité d'un seul directeur, avec une administration unique et, pour l'enseignement général, c'est-à-dire pour les leçons auxquelles tous les élèves participent, ayant les mêmes maîtres et mettant en commun les moyens de travail. Elles restent séparées pour tout ce qui est de l'enseignement propre à chacune d'elles : construction et industries du bâtiment, — mécanique et construction de machines, — industries textiles, — industries chimiques, — arts décoratifs.

Et comme on trouve naturel d'admettre dans l'enseignement des *Staatsgewerbeschulen* une certaine variété de programme qui répond à la diversité des industries en voie de développement dans les contrées où elles sont établies, cet enseignement peut être aussi donné à des degrés différents. Ainsi les *Staatsgewerbeschulen* doivent avoir en principe :

1° Des écoles de degré supérieur (*Hœheregewerbeschulen*) donnant, pour une ou plusieurs des catégories d'industries qui viennent d'être énumérées, une instruction spéciale, complète, en même temps que la culture générale qui est nécessaire à toutes; ces *Hœheregewerbeschulen* sont recherchées surtout par les fils de fabricants, chefs d'atelier, conducteurs de travaux, etc., qui veulent suivre la même carrière. Ils doivent, en entrant, justifier d'études (surtout scientifiques) faites dans les trois ou quatre premières classes d'une *Bürgerschule*, d'un gymnase ou d'une *Realschule*. La durée des cours pour ces écoles est de quatre ans. Les élèves subissent des examens de sortie.

2° Des écoles professionnelles (*Werkmeisterschulen*), qui doivent fournir à de jeunes ouvriers déjà engagés dans un métier l'instruction théorique et les moyens de se perfec-

tionner dans la pratique. Il y a dans chacune des écoles de l'État autant de ces *Werkmeisterschulen* qu'il y a dans la région de spécialités d'industrie que leur influence peut faire progresser. On exige pour y entrer les études de l'école primaire et un temps suffisant, deux ans en moyenne, passé dans un atelier. Les jeunes gens qui sortent de l'école pri-primaire (*Volkschule*) vers leur quatorzième année ont donc seize ans environ quand ils entrent à la *Werkmeisterschule*. Les cours remplissent quatre ou cinq semestres. Ainsi ils quittent l'école à dix-huit ou dix-neuf ans parfaitement préparés et peuvent devenir, avec un an encore de pratique, des ouvriers accomplis avant d'être appelés au service militaire. Comme tous les élèves sortant des écoles spéciales qui ont satisfait aux épreuves, ils ne sont soumis qu'au service volontaire d'un an.

3° Des *Fortbildungsschulen*, c'est-à-dire des classes du soir et du dimanche semblables à celles dont il a été parlé plus haut, pour les aides et apprentis désireux d'acquérir les connaissances qui leur manquent dans le métier auquel ils sont appliqués tout le jour. Ainsi ils peuvent, eux aussi, profiter des ressources plus abondantes dont disposent les écoles de l'État et apprendre sous la direction de maîtres d'élite.

Il y a aujourd'hui douze villes qui possèdent des écoles industrielles de ce rang : Vienne, Prague, Reichenberg, Pilsen, Brünn, Bielitz, Graz, Salzbourg, Innsbrück, Czernowitz, Cracovie, Trieste. La création d'une *Staatsgewerbeschule* à Trieste a été décidée en 1885. Les bâtiments destinés à la recevoir n'étaient pas entièrement achevés au commencement de l'année scolaire 1886-1887; mais elle a pu ouvrir ses classes en 1888.

La transformation d'une école des arts industriels (*Kunstgewerbeschule*), qui existe à Lemberg, en école de l'État, a été aussi résolue en 1885, mais elle n'a pas encore été définitivement opérée. Elle le sera aussitôt que le local que l'on élève pour la recevoir sera achevé. Il faudra dès lors compter treize *Staategewerbeschulen*; d'autres sont en projet.

Toutes les *Staatsgeverbeschulen* ne donnent pas dès à présent l'enseignement à tous les degrés. Toutes ont des *Fortbildungsschulen*, toutes aussi [1] ont des *Werkmeisterschulen* pour une ou plusieurs sortes d'industries.

Quelques-unes seulement possèdent des *Hœheregewerbeschulen*; enfin, il n'y a qu'à Vienne et à Prague des écoles supérieures des arts décoratifs, qui sont les *Kunstgewerbeschulen*. Celle de Prague a été constituée il y a quatre ans à peine par la réunion de la section « ornementale » de la *Staatsgewerbeschule* avec une école de dessin fort ancienne devenue par des transformations successives, de 1863 à 1873, une véritable école d'art et d'industrie, et avec une école d'orfèvrerie beaucoup plus ancienne encore, qui avait perdu depuis longtemps son caractère primitif, et où l'on pouvait se préparer à toutes les applications des arts à l'industrie; mais la *Kuntsgewerbeschule* de Prague n'a pas ouvert aussitôt ses cours, et c'est cette année seulement (1888-89) que les plus importants ont commencé.

Le tableau suivant indique les industries, classées par grandes catégories, auxquelles s'applique l'enseignement des *Staatsgewerbeschulen* et le nombre d'élèves pour chacune de leurs divisions. Les chiffres sont ceux de l'année scolaire 1885-1886 : pour les unes ceux du semestre d'été, pour les autres ceux du semestre d'hiver, que j'ai préférés toutes les fois qu'il m'a été possible de les connaître : c'est la saison où les élèves sont le plus nombreux.

Prague, Pilsen et Brünn ont à la fois une école de langue allemande et une école de

1. Celle de Cracovie exceptée, qui, au contraire, n'a que des *Hœheregewerbeschulen*.

langue tchèque. A Prague, les maîtres s'adressent aux élèves dans les deux langues, et ceux-ci subissent les épreuves dans l'une ou l'autre à leur choix. L'école allemande n'a pas encore reçu d'élèves. Pour Brünn, les chiffres des deux écoles sont ici réunis; pour Pilsen, ceux de l'école tchèque ne me sont pas connus.

DÉSIGNATION	KUNTS-GEWERBE-SCHULEN	HÖHEREGEWERBESCHULEN				WERKMEISTERSCHULEN						FORTBILDUNGS-SCHULEN
		Cours préparatoires.	Construction et industries du bâtiment.	Mécanique. Construction de machines.	Industries chimiques.	Construction et industries du bâtiment.	Mécanique. Machines.	Industrie chimique.	Arts décoratifs.	Autres cours spéciaux.	Cours libres de dessin et modelage.	
Vienne	229 réguliers. 36 libres. 265	90	48	50	»	43	13	»	»	560	1.201	»
Prague	35 réguliers. 61 libres. 96	»	»	»	»	79	73	»	»	»	»	1.079
Pilsen (à l'école allemande seule)	»	»	62	112	»	45	27	»	»	»	»	648
Reichenberg	»	59	88	180	142	»	58	32	»	61	»	198
Brünn	»	62	49	85	»	74	50	»	»	»	24	450
Bielitz	»	52	»	60	76	»	39	4	»	103	»	233
Graz	»	»	»	»	»	165	»	»	135	»	79	403
Salzbourg	»	»	»	»	»	14	»	»	92	8	51	161
Insbrück	»	»	»	»	»	49	»	»	98	9	83	73
Czernovitz	»	»	»	»	»	65	»	»	»	»	»	149
Cravovie	»	12	6	9	7	»	»	»	»	»	»	»
Trieste (1)	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»	»

Les chiffres que j'ai pu recueillir incomplètement pour les années 1887 et 1888 montrent, à peu près partout, une progression croissante dans le nombre des élèves. Au surplus, on y attache moins de prix pour les écoles supérieures que pour les *Fachschulen* et les *Fortbildungsschulen*. Les conditions actuelles de l'industrie en Autriche ne permettraient pas d'assurer, au delà d'une certaine limite, l'emploi lucratif des connaissances et de l'habileté acquises dans les premières. En 1887, l'école de Vienne a eu 544 élèves ordinaires et 596 ne suivant que certains cours spéciaux, en tout 1140, non compris ceux qui suivent les cours des *Fortbildungsschulen* en rapport avec l'école. Dans la même année, la *Staatsgwerbeschule* de Prague avait 170 élèves dans les classes des *Werkmeister*; je ne connais pas le chiffre de ceux qui sont inscrits à la *Kunstgewerbeschule* récemment ouverte. L'école de Reichenberg a compté 445 élèves réguliers, plus 279 admis librement aux cours de dessin et de modelage, et 93 à d'autres cours spéciaux, en tout 817; en 1887-88, 818. Brünn, en 1885-86, 658 élèves; en 1887-88, l'école de langue tchèque, désormais distincte de l'école de langue allemande, en a à elle seule 416; l'école de Bielitz, 565; celle de Graz, 643; celle de Salzbourg, 354. Innsbrück, avec sa succursale de Hall, en 1886-87, 258 élèves réguliers et 59 élèves libres; Czernowitz, en 1886-87, 220 élèves.

J'ai déjà dit que le degré supérieur de l'enseignement des arts décoratifs n'existe que dans les écoles de Vienne et de Prague, qui, seules, ont des *Kunstgewerbeschulen*, la dernière depuis cette année seulement. Un arrêté ministériel a substitué à l'ancien statut de la *Kunstgewerbeschule* de Vienne un statut nouveau pour la présente année; il modifie sur

1. En 1885-86, l'école de Trieste n'existait pas.

divers points l'organisation et le programme de cette école, que des rapports antérieurs ont fait connaître. A la tête de l'école est placé un directeur permanent nommé par l'empereur, au lieu d'un directeur choisi pour un ou deux ans parmi les professeurs. L'école est divisée en trois parties : la première, *Allgemeine Abtheilung* (division générale), où les études ont un caractère général, en effet, et où elles durent quatre ans : dans la dernière année seulement les élèves commencent quelques études particulières en vue de la spécialité à laquelle ils veulent s'appliquer par la suite. C'est aussi dans l'*Allgemeine Abtheilung* que sont admis les candidats aux emplois de professeur de dessin. L'école préparatoire, *Vorbereitungsschule*, pour le professorat, qui formait une section à part dans l'école, était déjà supprimée.

Les personnes qui y viennent pour perfectionner leurs études en vue de l'enseignement sont admises dans les ateliers de la section de peinture et de dessin. Mais il existe toujours, en dehors de la *Kunstgewerbeschule*, et dans un autre local, une *Vorbereintungsschule*, qui prépare à ses cours des jeunes gens encore insuffisamment instruits. Ils subissent des examens d'entrée et passent dans cette école préparatoire quatre années après lesquelles ceux qui entrent à la *Kunstgewerbeschule* sont tout à fait en état de profiter de son enseignement. Tous n'y vont pas; quelques-uns commencent à travailler aussitôt pour l'industrie ou deviennent peintres, sculpteurs, décorateurs, etc. Les autres sections de la *Kunstgewerbeschule* comprennent : 1° les écoles spéciales de peinture, plastique, architecture; 2° des ateliers spéciaux pour la ciselure, le repoussé, la gravure du métal; pour la sculpture en bois, la céramique, l'émaillerie, la dentelle, la gravure sur bois et sur métal; 3° un laboratoire de chimie. Une exposition des ouvrages des élèves a lieu tous les deux ans, et non plus tous les ans comme auparavant.

L'enseignement des arts décoratifs n'existe au second degré, c'est-à-dire dans les *Werkmeisterschulen*, comme on peut aussi le remarquer en examinant le tableau qui précède, qu'à Salzbourg, Graz, Innsbrück; il est compris aussi dans le programme de la nouvelle école fondée à Trieste. Il l'était déjà dans celui de l'école de Lemberg, qui ne fait pas encore partie des *Staatsgewerbeschulen*. Une école de dessin et de modelage a été créée à Lemberg en 1877 : en 1882, un cours spécial de sculpture en bois y a été réuni. Le succès de ces cours a fait bientôt souhaiter que l'on pût en ajouter d'autres pour la céramique et pour les autres arts industriels cultivés dans la Galicie, ainsi que les leçons d'intérêt général qui complètent les programmes d'enseignement des *Staatsgewerbeschulen*. Le manque d'espace a seul empêché jusqu'à présent de donner à l'école de Lemberg ce développement, qui lui permettrait de suppléer pour la Galicie ce qui manque à celle de Cracovie : celle-ci n'a, en effet, que des cours techniques et scientifiques. Dès à présent, l'école de Lemberg a pris rang parmi les établissements de haut enseignement industriel en Autriche.

Ailleurs aussi il existe des écoles de dessin et de modelage (*Zeichen und Modellirschulen*) qui forment une catégorie à part, intermédiaire entre les *Fachschulen* et les *Fortbildungsschulen*. Elles ont été établies dans les villes où l'on n'a pas jugé qu'il fût possible de fonder des *Fachschulen*, soit par des raisons d'économie, soit parce que le mouvement industriel autour d'elles ne comportait pas réellement la création d'aucune école spéciale, mais où cependant l'étude des arts du dessin devait être facilitée aux ouvriers de diverses professions.

Les Zeichenschulen sont d'inégale importance ou, pour mieux dire, il en est de deux sortes : les unes situées dans de grandes villes (il y en a quatre à Vienne), les autres dans

de très petites localités. Dans ces dernières les *Zeichen* et *Modellirschulen* ne sont à proprement parler que des *Fortbildungsschulen*, à savoir des classes du soir où l'on peut apprendre à dessiner et à modeler. Dans les autres ce sont des écoles véritables, non pas fermées et gardant les élèves tout le jour, mais ouvertes à certaines heures du jour aussi bien que le soir, ayant un programme suivi et où les travailleurs, ouvriers ou apprentis, dans plusieurs aussi les femmes et les jeunes filles, peuvent acquérir une connaissance du dessin et une habileté de main dont ils ne sauraient se passer pour réussir dans la profession qu'ils ont choisie. L'école de Lemberg a commencé par être une *Zeichenschule*. Innsbrück, Trieste, ont eu aussi d'abord des écoles semblables. Actuellement, en dehors des *Zeichen* et *Modellirschulen* dépendants des *Staatsgewerbeschulen*, il en existe aussi à Eger, à Klagenfurt, à Ischl, à Kollin, à Kuttenberg et, comme je l'ai dit, dans quatre arrondissements de Vienne. Une de ces dernières est exclusivement destinée aux femmes et aux jeunes filles. A Brünn, une *Zeichenschule* était divisée en deux parties, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; la section des hommes a été réunie à la *Staatsgewerbeschule*; celle des femmes est restée à part et a pris un nouveau développement.

Pour donner une idée à peu près complète, si résumée qu'elle soit, de l'enseignement des arts industriels en Autriche, il faut encore mentionner les *Allegemeine Handwerkersschulen* (écoles générales d'apprentissage), dernière création de la commission centrale qui a organisé au Ministère de l'instruction publique tout cet enseignement. L'instruction qu'on y reçoit a, comme le nom l'indique, un caractère général; elle ne s'applique pas spécialement à une industrie, elle embrasse des métiers divers. Par là ces écoles se distinguent des *Fachschulen* dont il a été parlé plus haut. Le nombre est, en effet, limité des villes où une industrie dominante motive l'établissement d'une *Fachschule*, et la multiplication d'écoles semblables dans d'autres conditions serait vaine et de conséquence dangereuse; mais dans quantité d'endroits une école réunissant les apprentis des métiers courants est faite pour rendre les plus grands services. Il peut être difficile de faire asseoir sur les bancs d'une *Fachschule* des jeunes gens qui doivent gagner leur vie; aussi beaucoup de ceux qu'on y voit sont-ils des boursiers; mais les parents envoient volontiers leurs enfants, à l'âge où ils sont encore astreints à fréquenter la *Volksschule*, dans une *Handwerkersschule* où on leur offre une meilleure instruction en même temps que la préparation au métier qu'ils doivent exercer.

La *Handwerkersschule* joint à l'instruction générale et élémentaire que les enfants reçoivent à la *Volksschule*, mais en la poussant plus loin, des notions directement appropriées au métier qu'ils ont à apprendre. Le dessin y tient une grande place. Mais elle laisse à tous chaque jour des heures disponibles pour qu'ils puissent travailler dans l'atelier chez leur patron, ou à l'école même, s'ils n'ont pas été mis encore en apprentissage.

Quoique l'institution des *Handwerkersschulen* ait été décidée en 1885, il n'en existe à présent en activité qu'à Imst, à Kladno, à Jaromer. Ce petit nombre témoigne de la prudence avec laquelle la commission centrale du Ministère de l'instruction publique procède dans l'exécution de ce qu'elle a délibéré. En Bohême, trois écoles communales du même genre ont été ouvertes depuis deux ans : à Jungbunzlau, à Leitomischl et à Wollin. Il est certain que ces écoles d'apprentissage sont destinées à devenir nombreuses, et peut-être les verra-t-on se multiplier et se remplir en débarrassant les *Bürger* et *Realschulen* de sujets qui y font peu de profit et qui gagneraient à changer de voie.

Tous les établissements que j'ai nommés sont pourvus comme ils le doivent être, non

pas toutefois dans la proportion exacte de leur importance et de leurs besoins, de modèles, plâtres, dessins et estampes, photographies, livres, collections techniques. Le choix des modèles n'est pas entièrement abandonné aux préférences des directeurs et des professeurs. Une partie est fournie par le Ministère de l'instruction publique; les autres doivent être choisis sur des listes approuvées par le ministre et périodiquement revisées, dont les maîtres sont tenus de prendre connaissance.

Sans entrer dans le détail des budgets de tous les établissements dont il vient d'être parlé, je pense qu'il sera utile de placer ici un résumé des dépenses faites pour chaque série en 1888, en faisant précéder les chiffres de cette année de ceux de 1886.

En 1886, l'État a payé :

	florins.
Pour les *Fachschulen* des écoles de l'État	653.480
Pour les autres *Fachschulen*	424.550
Pour les *Zeichen* et *Modellirschulen* et les *Handwerkersschulen*	41.815
Pour les *Fortbildungsschulen* et autres établissements du même ordre	80.350
Autres frais pour les livres, collections, matériaux, frais de voyage, cours de vacances, etc.	89.200
	1.289.395

Le budget a été réglé pour 1888 de la manière suivante :

	florins.
Pour les *Fachschulen* des écoles de l'État	946.250
Pour les autres *Fachschulen*	553.030
Pour les *Zeichen* et *Modellirschulen*	13.850
Pour les *Allgemeine Handwerkersschulen*	46.850
Pour les *Fortbildungsschulen*	98.200
Pour autres frais	78.700
	1.736.880

Si l'on ajoute à cette somme les subventions accordées au musée technologique de Vienne et à quelques musées provinciaux dont je parlerai tout à l'heure, aux écoles de commerce considérées par la commission centrale comme des auxiliaires de l'éducation industrielle, à des sociétés fondées pour contribuer aux progrès des arts industriels, etc., on verra que le total approche de 2 millions de florins. Il faut bien remarquer aussi que les subventions accordées par l'État aux écoles ne couvrent en général que la moitié ou le tiers de leurs dépenses.

III

LES MÉTHODES D'ENSEIGNEMENT — LE RECRUTEMENT DES MAITRES LES VOYAGES DE VACANCES

L'enseignement des écoles d'art et d'industrie doit s'appuyer sur celui des musées. Je ne veux pas parler des musées impériaux, des grandes collections d'art et d'antiquités de Vienne ou d'autres villes, qui offrent pour l'étude les plus précieuses ressources, mais qui

n'ont pas été formés en vue de la rénovation des arts industriels, mais seulement de ceux qui ont cette destination. A Vienne, indépendamment du musée autrichien d'art et d'industrie (*Œsterreichisches Museum für Kunst und Industrie*) dont j'ai parlé en commençant, étroitement uni avec la *Kunstgewerbeschulen* et installé dans un édifice contigu, un autre musée reçoit depuis 1881 une subvention de l'État et est placé sous la haute direction du ministre de l'instruction publique; c'est le musée technologique (*Technologisches Museum*), fondé en 1879 par le cercle industriel de la Basse-Autriche, et soutenu également par les contributions volontaires d'autres sociétés. Par suite de ses constants agrandissements, ce musée a dû être transporté dans un nouveau local. Comme notre Conservatoire des arts et métiers, avec lequel il n'est pas sans rapport, il réunit des cours à ses collections et possède des laboratoires. Il y a des cours pour des jeunes gens âgés de moins de quatorze ans, d'autres pour des adultes qui ont déjà passé par une école spéciale ou acquis dans un atelier la pratique d'un métier, et enfin, comme dans les autres écoles, il y a aussi des cours du soir et du dimanche.

En 1885-86, deux cents élèves fréquentaient les classes du soir, cent onze les cours spéciaux de la journée, où les places sont fort recherchées.

Plusieurs musées provinciaux d'art et d'industrie sont aussi aidés par l'État et rattachés au plan général de l'enseignement des arts industriels; ce sont ceux de Reichenberg, de Brünn, d'Olmutz, de Klagenfurt, de Lemberg et de Troppau.

Toutes les écoles d'art et d'industrie sont soumises à l'inspection de commissaires désignés par le ministre et qui sont choisis parmi les directeurs et professeurs des *Staatsgewerbeschulen*, les uns pour la partie tchnique, les autres pour la partie artistique de l'enseignement. Le cercle que chacun des inspecteurs doit parcourir est tracé non pas suivant les divisions politiques ou administratives du territoire, mais en tenant compte de sa compétence particulière, de telle façon qu'un inspecteur doit visiter les écoles de plusieurs provinces. Chaque école doit être examinée une fois tous les ans ou au moins tous les deux ans. Les inspecteurs doivent prendre connaissance de tous les détails de l'enseignement et de l'administration. Ils doivent particulièrement veiller à ce que le plan d'études adopté par la commission centrale soit suivi; ce plan varie d'ailleurs suivant la spécialité de chaque école, afin de répondre aux besoins qui l'ont fait établir dans la localité. Il leur est prescrit de se mettre en rapport direct avec les maîtres, de s'informer de leurs méthodes, des livres, des modèles et de tous les moyens d'enseignement qu'ils ont à leur disposition, de leur indiquer ceux qui leur manquent ou qu'ils devraient préférer. Dans une conférence qui réunit les maîtres de l'école, ils leur communiquent leurs observations et, à leur retour, ils adressent au ministre un rapport sur chacune des écoles qu'ils ont visitées. Ce rapport doit mentionner les observations qui ont été faites aux professeurs, contenir les propositions qui peuvent en être la suite. Ce service d'inspection a été étendu graduellement des écoles supérieures aux écoles spéciales, puis aux *Handwerkerschulen* et aux *Fortbildungsschulen*.

Par ses subsides, par le choix des méthodes et des modèles, par celui des maîtres, par l'inspection régulièrement organisée, le gouvernement peut exercer à tout moment une action efficace dans tous les établissements d'enseignement. Une grande latitude est d'ailleurs laissée à ceux qui les dirigent dans l'application des programmes. On accepte volontiers, on approuve même leur initiative, quand par la différence des procédés l'enseignement se trouve plus conforme aux aptitudes des populations.

On peut se demander d'où sont venus, comment se sont formés en peu d'années des maîtres en grand nombre, capables de suffire aux nécessités d'un enseignement si étendu et si varié, non seulement dans les grandes écoles de l'État, mais encore dans cette quantité d'écoles spéciales et élémentaires où ils avaient à se familiariser avec les habitudes et les besoins des industries locales, en même temps qu'ils devaient posséder un degré d'instruction assez élevé pour apprendre à ceux qui reçoivent leurs leçons les perfectionnements dont ces industries sont susceptibles. Il serait très utile, assurément, de connaître leurs origines et leurs précédentes études. Je ne sais si les éléments d'une pareille enquête sont aassemblés quelque part : le gouvernement autrichien peut seul les posséder. Mais je veux dire à ce sujet quelques mots de deux institutions qui me paraissent avoir un grand intérêt et qui ont donné d'excellents résultats, celles des cours de vacances qui se font dans les *Staatsgewerbeschulen* pour des maitres venus d'autres écoles, et celles des voyages d'études que des maîtres sont invités à faire à tour de rôle pendant les vacances, soit en Autriche, soit dans les pays étrangers.

Si le recrutement d'un corps enseignant paraît difficile pour les *Fachschulen*, il l'est au moins autant pour les *Fortbildungsschulen*, qui sont bien plus nombreuses et dont les maîtres sont arrivés à des degrés d'instruction fort inégaux, surtout dans le dessin : ce point est celui qui nous touche le plus. C'est principalement pour les maîtres des *Fortbildungsschulen*, auxquels se sont joints ceux des *Volksschulen* et des *Bürgerschulen*, que les cours de vacances ont été créés, et les leçons portent surtout sur le dessin et ses applications aux diverses industries. Ce n'est pas tout : à ces maîtres, même aux plus instruits et aux plus capables, il manque le plus souvent une chose qui n'est pas moins essentielle que la connaissance du dessin ou de toute autre matière faisant partie de leur programme, c'est l'art même d'enseigner, et ce complément d'éducation pédagogique, ils le reçoivent aussi en s'exerçant pendant quelques semaines sous la direction des maîtres expérimentés des grandes écoles de l'État.

Les premiers cours de vacances ont été organisés à Reichenberg en 1880, puis à Graz en 1882; et le succès obtenu en a fait ouvrir d'autres dans les années suivantes. En 1886, il en a été fait à Graz pour les maîtres de la Styrie, de la Carniole et de la Carinthie; à Prague, pour ceux qui enseignent dans le circuit de la chambre de commerce de cette ville; à Reichenberg, pour le circuit de la chambre de commerce de Reichenberg; à Pilsen, pour des maîtres des circonscriptions de Pilsen, de Budweis et d'Eger; à l'école allemande de Brünn, pour des maîtres de la Moravie; à Bielitz, pour ceux de la Silésie; à Innsbrück, pour ceux du Tyrol et du Vorarlberg; à Lemberg, pour ceux de la Galicie. En 1887, dans toutes les mêmes villes et, de plus, à Vienne, pour des maîtres de la Basse-Autriche et principalement pour ceux de la capitale même et de ses faubourgs. Les maîtres qui ont fréquenté ces cours venaient d'abord des *Bürgerschulen* et des *Realschulen*, quelques-uns aussi de la *Technischehochschule* de Vienne, et ils étaient assez instruits déjà pour profiter des leçons, qui ne duraient pas plus de six semaines. A leur tour, dans les derniers temps, sont venus des maîtres des *Volksschulen* moins exercés et à qui il n'était pas possible de donner dans un si court espace de temps le complément d'instruction dont ils avaient besoin. On s'est alors résolu à créer pour ceux-ci, qui pouvaient apporter aux *Fortbildungsschulen*, de plus en plus nombreuses, un très précieux renfort, des cours d'une durée de cinq mois. Ces cours sont doublement coûteux, puisque, d'une part, ils doivent être faits

par des professeurs des *Staatsgewerbeschulen*, à qui il faut donner des suppléants, et que, d'autre part, les maîtres qui y sont admis sont eux-mêmes, pendant le même temps, tenus éloignés de leurs classes et doivent y être remplacés. Mais il a paru que la dépense serait largement compensée par les avantages qu'on en devait retirer, et un premier essai a été fait cette année (1888-89) pour la Galicie, à la *Staatsgewerbeschule* de Cracovie et à l'école de dessin de Lemberg.

Les voyages de vacances sont destinés à procurer aux maîtres une connaissance plus exacte et, si on peut le dire, plus vivante des arts et des industries qui font l'objet de leur enseignement. En effet, on ne peut espérer, s'ils demeurent enfermés dans leurs écoles, qu'ils se tiennent au courant des progrès qui ont été faits; si même ils en étaient informés, ce qui leur en serait rapporté ne pourrait valoir la leçon directe que l'on tire des choses. Chaque année donc, quelques-uns d'entre eux vont visiter des fabriques, des musées, des expositions, où l'on juge qu'ils ont le plus à apprendre. Pour la première fois en 1882 dix maîtres ont reçu de pareilles missions, à l'aide d'un crédit de 20 000 florins, et depuis lors, tous les ans, au moment des vacances, d'autres sont désignés à leur tour pour voyager soit seuls, soit par groupes et sous la direction d'un inspecteur. En 1887, le nombre des professeurs et autres fonctionnaires des écoles qui ont fait des voyages d'étude aux frais de l'État a été de 52 et la dépense s'est élevée à 8000 florins.

(*A suivre.*) E. SAGLIO.

LA FABRICATION DES TAPIS EN ASIE MINEURE

NE des industries les plus importantes de l'Asie Mineure est celle des tapis qui, sous le nom de « tapis de Turquie », ont une renommée universelle. Ils sont fabriqués principalement dans les villes de Oushak, Ghiordes, Koula, Demirgi, Melas, Ladik, Pergame et Sparta, et sont exportés pour la plupart en Angleterre et en Amérique. Oushak, le centre de cette industrie, est agréablement situé au milieu d'une plaine fertile. Cette ville renferme 20 000 habitants qui, presque tous, prennent part, directement ou indirectement, à la fabrication des tapis, et le nombre des métiers actuellement en activité est de 500. Koula et Ghiordes ont une population de 15 000 habitants. Demirgi se livre à l'industrie en question depuis six ou huit ans : un accident en est la cause. A une époque déjà lointaine, cette cité fut détruite par un incendie, et ses habitants, trop pauvres pour reconstruire leurs demeures, émigrèrent à Ghiordes, où ils apprirent à fabriquer des tapis. Dès qu'ils furent en possession d'un petit pécule, ils revinrent au lieu natal, rebâtirent leur ville, et y installèrent des métiers. Leurs ouvrages n'eurent pas, au début, beaucoup de succès; mais ils se perfectionnèrent peu à peu, et leurs tapis sont aujourd'hui plus estimés — au double point de vue de la fabrication et de la couleur — que ceux de Ghiordes. Ladik, Pergame et Melas ont la spécialité des descentes de lit. A Sparta, cette industrie est naissante. Le mode de tissage des tapis est assez primitif. La laine que fournissent les moutons à queue épaisse, élevés par les Turcs dans les hautes terres, est lavée dans les ruisseaux environnants, puis filée à la roue par les vieilles femmes de la ville; elle est ensuite envoyée à la teinture au Boya-Hané, et finalement vendue au fabricant. Il faut 3 *okes* (1 kilogr. 200) par *pic* carré de tapis. Les métiers consistent en deux bâtons épais solidement plantés dans le sol, à quel-

ques *pics* de distance; deux autres sont attachés, l'un au-dessus et l'autre au-dessous, et c'est à ceux-ci que la chaîne du tissu est fixée. Devant ces métiers, les tisseuses, parfois au nombre de dix sur le même rang, sont assises les jambes croisées, chacune d'elles ayant à fabriquer une largeur de tapis de 2 pieds. Elles prennent le fil des bobines suspendues au-dessus de leurs têtes et le fixent à la chaîne, coupent avec un couteau bien affilé, puis tassent le tissu à l'aide d'un peigne. La longueur du tapis n'est point limitée, mais sa largeur dépend de celle du métier. A Oushak, le métier le plus grand, actuellement en usage, a 12 *pics* de large. On en ferait facilement de plus développés, s'il le fallait, comme vous pouvez vous en rendre compte par ce qui précède.

Bien que ce mode de fabrication soit vraiment primitif, il n'est pas sans présenter certains avantages. Le tissu est forcément moins serré que celui obtenu à la machine, et permet, en conséquence, de mieux marier les couleurs. En outre, le tapis est plus moelleux, et cède sous les pas avec plus de souplesse.

Seules, des femmes se livrent à ce genre de travail, sous les regards vigilants d'une surveillante âgée. Chaque ouvrière fait, en moyenne, 1 pic de tapis par jour; ce qui lui rapporte de 4 à 5 piastres. Bien qu'en hiver elles aient beaucoup à souffrir du froid, ces tisseuses refusent tout adoucissement qui leur est offert. M. d'Andria, l'un des principaux marchands de tapis de cette ville, a voulu leur construire un atelier confortable et bien éclairé, où elles auraient pu travailler à l'abri des intempéries. Pour une raison ou pour une autre, elles ont décliné cette offre. Elles se plaisent mieux, sans doute, dans leurs abominables huttes, à peine dignes de servir de toit à porc, et réchauffent là, tant bien que mal, leurs doigts engourdis, au-dessus d'un brasier où les cendres dominent.

Pendant le règne d'Abd-ul-Aziz, la vogue était aux couleurs éclatantes, et l'on employait pour la teinture, des substances minérales. Aujourd'hui, cette mode est passée, et l'on en est revenu aux matières végétales : les volonea pour le blanc et le brun; les baies jaunes pour le vert et le jaune; les racines de garance et la cochenille pour les rouges, et l'indigo pour le bleu. Ces tapis arrivent à Smyrne par deux voies principales : la première, d'Oushak à Alasheir, station-terminus du chemin de fer de Cassaba, soit un trajet de vingt-quatre heures à dos de chameau; l'autre, d'Oushak à Chivril, la dernière station de l'embranchement de Sutlej, sur la ligne d'Aidin, qui n'est qu'à six heures de distance d'Oushak.

Les expositions de Turin. — L'exposition des écoles supérieures d'art appliqué a Rome et congrès des présidents et directeurs de ces écoles. — L'atelier de tapisseries a Rome. — Le Japonisme en Italie. — Un nouveau musée a Florence et l'autel de Saint-Jean-Baptiste.

La première exposition italienne d'architecture qui vient d'avoir un véritable succès au point de vue architectonique, n'a pas intéressé également au point de vue des industries d'art. Toutefois, même dans cette section qui comprenait les industries d'art appliqué au bâtiment, on a remarqué des spécimens de céramique, de ferronnerie et de verrerie de tout premier ordre.

Les travaux céramiques exposés par les fils de J. Cantagalli ont particulièrement intéressé les amateurs. Il s'agissait surtout de carreaux en maïolique pour le revêtement des murailles, genre oriental, d'un goût parfait et d'une exécution remarquable. On a trouvé pourtant ces carreaux assez chers; mais cette industrie, sous le rapport artistique, a extrêmement satisfait ceux qui désirent élever nos industries d'art à leur ancienne dignité. Le temps fera le reste.

Parmi les objets qui ont été remarqués à l'exposition turinoise, il faut signaler encore les mosaïques de la « Société anonyme des fac-similés » de Venise. Cette société a exposé plusieurs reproductions des mosaïques de Saint-Marc exécutés suivant le système Agazzi-Rota; et ces reproductions ont été très appréciées.

Au point de vue exclusivement industriel, il faut que je vous signale, de même, de petits carreaux en ciment, genre Marseille, exposés par M. Ch. Caglieri. Mais un véritable succès a été réservé à l'exposition de vitraux de M. Zettler, qui a sa maison à Munich et à Rome. Les vitraux Zettler, en général, se distinguent par le ton de certaines couleurs, comme le

vert, le rouge et par la douceur de certaines demi-teintes d'un effet superbe. Je ne vous parle pas du mérite des compositions qui pour nous, Italiens, sont en général trop pleines et trop nerveuses.

Je ne dois pas oublier de vous signaler les broderies exposées par M. A. Spagnoli et les travaux en fer forgé de M. P. Castello. L'industrie du fer forgé, à Turin, doit son origine surtout aux succès de M. Michelucci, de Pistoie, un pauvre ouvrier qui, à l'heure présente, s'est fait une vie indépendante et un nom des plus estimés avec le seul et honorable secours de son marteau.

*
* *

En même temps que l'exposition d'architecture et des industries du bâtiment à Turin, on avait organisé la première exposition ouvrière italienne. A notre avis, cette exposition a été assez peu intéressante. Je vous signalerai seulement des sculptures en bois de Vienne dont le mérite artistique est aussi remarquable que leur bon marché. Prochainement, je vous enverrai une lettre spéciale sur les travaux en bois de Vicence, car il est nécessaire que vos lecteurs connaissent la beauté et les prix extrêmement modestes de ces sculptures en bois qui, depuis quelque temps déjà, forment une véritable industrie spéciale à cette jolie ville de la Vénétie. Parmi les travaux en bois exposés à Turin, les connaisseurs ont surtout remarqué une toute petite étagère, d'un travail fin, délicat, d'un goût exquis et d'un prix invraisemblable (350 francs).

*
* *

Dans ma lettre précédente je vous ai annoncé que le Ministère de l'agriculture, de l'industrie et du commerce avait décidé qu'une exposition de six écoles supérieures d'art appliqué à l'industrie devait s'ouvrir à Rome dans le palais des Beaux-Arts, rue Nationale, et qu'un congrès des présidents et des directeurs de ces écoles serait tenu au même temps que l'exposition. L'une et l'autre chose ont eu lieu en effet, au mois d'octobre dernier. L'exposition a été intéressante. C'était la première fois que les écoles supérieures d'art appliqué, en Italie, faisaient une exposition d'ensemble à Rome. Le fait important qui est ressorti de cette exposition a été la complète autonomie d'enseignement dans les diverses écoles. Chaque école d'art appliqué chez nous a sa physionomie particulière, son système d'enseignement, et donne, en conséquence, des résultats absolument caractéristiques et en rapport avec les industries locales où chaque école a son siège.

Les résultats du congrès des présidents et directeurs des écoles d'art appliqué seront publiés dans un rapport, qui, je l'espère, ne tardera pas à paraître. Pour le moment je me bornerai à vous dire que la Commission centrale pour le progrès des études artistiques industrielles a posé une série de questions aux présidents et directeurs de ces écoles, et qu'on a discuté la convenance d'ajouter aux écoles supérieures des cours préparatoires et de donner aux premières la réglementation des écoles élémentaires du dessin, pour mieux coordonner et diriger les enseignements vers un but unique. De plus, on émet le vœu que les musées de l'État soient ouverts gratuitement aux élèves des écoles artistiques-industrielles. On veut démontrer la nécessité de l'autonomie et de la liberté de l'enseignement des écoles, en laissant aux directions locales le choix des documents à étudier, la faculté d'inscrire ou non les élèves qui ne fréquentent pas des ateliers. D'autres questions ont été posées et dis-

cutées au congrès dont je vous parle. La plus remarquable a été celle relative à la convenance d'ajouter ou non aux écoles d'art appliqué des ateliers pratiques. A ce propos, les congressistes, même en reconnaissant les conditions particulières qui rendirent nécessaires les ateliers dans les musées artistiques-industriels de Naples, se sont prononcés contre le principe de leur adjonction aux autres écoles. Cette délibération ou, pour mieux dire, ce vœu est assez singulier dans un moment comme celui-ci où les écoles-ateliers ont la sympathie de tous les gouvernements qui s'occupent avec passion de l'organisation de l'enseignement professionnel.

∴

Vous savez que, même de nos jours, la manufacture de tapisseries de l'hospice de Santo Michele à Ripa, à Rome, jouit d'une belle renommée. Cet hospice, destiné à l'éducation des jeunes gens pauvres de l'un et de l'autre sexe, est l'objet des soins les plus empressés de la part des souverains pontifes, depuis Innocent XII à qui l'on doit sa fondation en 1693 jusqu'à Pie IX, et ensuite du gouvernement italien. Dans cet hospice, tout a été organisé d'une façon grandiose. Me bornant aux tapisseries, je vous rappellerai que dans le lainage seulement, dépendant de la fabrique des tapisseries de l'hospice, le nombre des ouvriers fut jadis de 850. Clément XI Albani a été le fondateur de l'atelier de tapisseries dans l'hospice de Santo Michele (en 1700), dont les conditions présentes sont fort déplorables.

M. Gentili, qui fut directeur de l'atelier de tapisseries jusqu'à l'occupation italienne de Rome, laissa cette direction après 1870. La retraite de M. Gentili eut des conséquences déplorables. L'atelier et l'école de tapisseries de l'hospice de Santo Michele se maintinrent avec beaucoup de peine. Le budget se trouva bientôt en déficit. Il y a quelques années la Société des anciens élèves de Saint-Michel parvint bien, il est vrai, à intéresser les deux Ministères de l'industrie et de l'instruction à allouer un fond pour améliorer l'école de tapisseries de Saint-Michel. Mais — le croirait-on ? — les administrateurs de l'hospice même, en montrant leur satisfaction pour la générosité de notre gouvernement, ne voulurent jamais dresser un rapport sur l'exact état de misère où se trouvait l'école, rapport qui était demandé par les délégués du gouvernement afin de justifier, auprès du public, la somme annuelle à accorder. En attendant, quatre tapissiers, sous la direction de M. Prinotto, continuèrent à travailler à l'exécution d'un tapis représentant la figure de la Fame d'après des cartons médiocres du professeur César Mariani, président de l'Académie de Saint-Luc, tapis qui sera exposé sur la loge du Quirinal à l'époque où les souverains, à l'occasion de démonstrations publiques, doivent se montrer au peuple.

Bien que l'administration de l'hospice n'ait pas répondu à la sollicitude de notre gouvernement comme il convenait, le Ministère de l'industrie finit pour donner quatre ou cinq mille livres annuelles à l'école dont les résultats utiles sont pour moi et pour beaucoup une *x* inconnue. Cependant une dame, Mme veuve Minoccheri, ouvrit dans le même hospice une école de restauration de tapisseries, qui dernièrement avait dix ou douze élèves.

Et le souverain pontife, que fait-il en cette affaire ? Comme vous savez, les souverains pontifes avaient plus ou moins toujours protégé l'atelier des tapisseries de Rome ; mais Léon XIII, pour le moment, ne fait pas grand'chose en faveur des tapisseries. On disait qu'il voulait organiser une école ; mais cette école n'existe pas encore, on dit faute

de locaux (au Vatican!). M. Gentili, qui serait le directeur de la nouvelle école aux premiers mois de cette année, affirmait que huit jeunes hommes étaient instruits dans le dessin pour s'inscrire à l'école de tapisserie du Vatican, dès que l'école sera ouverte. En attendant, ce même M. Gentili, qui est vraiment un tapissier fort distingué, travaille à un tapis dessiné par le professeur Grandi, représentant *saint Joseph*, destiné à l'autel de la chapelle Sixtine; et ensuite certaines jeunes femmes, instruites à l'art de la tapisserie par M. Gentili, comme leur maître, restaurent à Rome les tapis avec succès.

*
* *

Le japonisme en Italie! Voilà une question d'actualité sur laquelle je pourrais écrire longuement, bien que le goût de l'art du Nippon ne soit pas chez nous aussi ancien que chez vous.

Dans ces dernières années, une foule de magasins de japonaiseries se sont ouverts en Italie, ce qui prouve le succès croissant que rencontrent ici ces jolis bibelots. Je veux vous renseigner seulement sur une tentative faite dernièrement à Palerme pour acclimater certaines industries japonaises, surtout celle des laques.

M. Vincent Ragusa, sculpteur, étant resté à Tokio pendant sept ans comme professeur de sculpture à l'Académie impériale [1], recueillit un véritable musée d'échantillons de l'art industriel de ce pays, et réussit à s'instruire des divers procédés techniques dans lesquels les Japonais sont incomparables. A son retour à Palerme, M. Ragusa exposa publiquement son musée. Et, comme il s'était proposé de transplanter l'art des laques japonaises en Italie, il avait amené du Nippon trois artistes japonais. Avec eux, il fonda une manufacture de meubles laqués qui, au point de vue artistique, eurent un remarquable succès. M. Ragusa commença par les laques; mais dans la suite il se mit à s'occuper des émaux, des décorations sur porcelaines, des métaux ciselés et ageminés, des terres cuites, employant des ouvriers des deux sexes et organisant une école pratique à travail rémunéré, de façon à donner la vie à une véritable industrie nationale d'objets japonais, — avec des visées artistiques très élevées, bien entendu.

Le Ministère de l'industrie ainsi que la chambre de commerce de Palerme encouragèrent l'initiative de M. Ragusa; mais, il faut le dire, le goût du public ne suivit pas celui-ci dans cette voie. Toujours est-il que notre gouvernement a acheté une bonne partie des collections japonaises apportées en Italie par M. Ragusa. Ces collections viennent d'être attribuées au musée de Palerme, où elles forment un ensemble aussi instructif que remarquable.

*
* *

Florence aura, à ce qu'il paraît, un nouveau musée de tapisseries dans les deux étages supérieurs de l'église d'Or Santo Michele. Le Ministère de l'instruction a déjà définitive-

1. Il est curieux de constater qu'à l'heure actuelle le Japon n'est point content de son art. C'est du moins ce qui résulte d'une lettre que M. E. Sasahi, ministre des travaux publics, écrivait à M. Ragusa lors de son retour en Europe. Entre autres, M. le ministre écrivait à notre sculpteur : « Les élèves sortis de l'école avec certificat, le 28 juin 1882, sont les véritables fruits de votre travail ; ils sont les premiers sculpteurs du Japon qui savent l'art européen et *ils ont la grande mission de répandre à leur tour cet art dans tout le Japon.* Vous êtes donc le fondateur de l'art de la sculpture européenne au Japon. »

ment pris ses dispositions pour la restauration du palais d'Or San Michele, qui a été l'objet de longues études depuis plusieurs années.

Florence même, dans un nouveau musée attaché à la cathédrale, « le musée *dell'Opera del Duomo* », recueillera tous les objets d'architecture, de sculpture, de peinture et des industries d'art qui se rapportent à Sainte-Marie des Fleurs. Le musée est en cours d'organisation et on y a déjà transporté les admirables œuvres de Donatello et de Lucca della Robbia, qui se trouvaient au Musée national (*Bargello*) et que personne n'avait jamais vues reconstituées dans leur ensemble magnifique. Dans ce même musée on a transporté le célèbre autel en argent de Saint-Jean-Baptiste qui fait la gloire de l'orfèvrerie artistique toscane aux XIVe et XVe siècles. Il était désormais nécessaire de sauver ce chef-d'œuvre des périls d'une continuelle ruine. Cet autel était exposé une fois par an, le jour de la fête de Saint-Jean-Baptiste, dans le baptistère de Florence, et durant l'année on le conservait dans une armoire de l' « *Opera ecclesiastica de Santa Maria di Fiore* », démonté en cinq parties. Dans cet armoire on ne le tenait pas, à vrai dire, avec tout le respect et les soins dus à un ouvrage pareil. Aussi l'état de cet autel est-il aujourd'hui effroyable. Depuis quelque temps il y manque jusqu'à plusieurs figures qui en faisaient le principal ornement. Le fait de le monter et de le démonter, une fois par an, n'était pas, on en conviendra, très favorable à la conservation de ce célèbre monument d'orfèvrerie. De la sorte, à tous les points de vue, il faut se réjouir de ce qu'on ait trouvé enfin une place convenable à un chef-d'œuvre de cet ordre [1].

ALFREDO MELANI.

1. Cet autel a été publié maintes fois. Je vous signale la publication assez remarquable qu'en a faite Labarte, dans son *Histoire des arts industriels*, Pl. XXXIV et XXXVII.

BULLETIN DE L'ÉTRANGER

ALLEMAGNE

La manufacture royale de porcelaine de Berlin vient d'exécuter, sur la commande de l'empereur d'Allemagne, une baignoire d'une seule pièce, mesurant en longueur 1 m. 80, 0 m. 88 en largeur et 0 m. 58 en hauteur.

Cette œuvre exceptionnelle par ses dimensions a parfaitement réussi. Il est vrai d'ajouter que les frais d'exécution ont été exceptionnels, eux aussi.

L'exposition d'émaux transparents qui a été ouverte dans le courant du mois de novembre au Musée d'art et d'industrie (*Kunstgewerbemuseum*) à Berlin, a été l'occasion d'un véritable triomphe pour la France. Les œuvres exposées par M. Boucheron ont particulièrement ébloui les Allemands, qui non seulement ont reconnu la supériorité des œuvres françaises sur les productions russes du même genre exposées par M. Tschitschelew, de Moscou, mais aussi sur les œuvres de leur compatriote, M. Friedeberg, à Berlin, dont ils sont habituellement très fiers.

Aussi les journaux spéciaux de l'Allemagne et les revues techniques sont-ils remplis de comptes rendus véritablement enthousiastes pour le goût et la perfection des œuvres dont nous parlons.

A ce sujet, disons que l'exposition en question comprenait les productions les plus diverses touchant les emplois de l'émail. Les Allemands semblent avoir été surtout préoccupés en ces derniers temps par les prix élevés auxquels conduisent les applications de l'émail sur un fond métallique. Un inventeur d'Albrechtsdorf, M. Joanne Feise, s'est attaché à découvrir le moyen de produire l'illusion d'un simili-émail sur métal (il ne manquait plus que cela!) et s'est hâté de faire breveter son ingénieux procédé. Il est parvenu à produire des parures et des vases qui ont toute l'apparence d'être en métal et émaillés. Son procédé est très simple. Il consiste à couvrir la surface de l'objet (qui est soit en porcelaine, soit en faïence) d'une composition de platine, de graphite, selon l'ancien usage. Puis il pose l'émail. L'objet est ensuite soumis à un courant électrique qui l'enveloppe, mais s'interrompt à l'émail, lequel reste intact. Après quoi l'objet peut être doré, argenté ou nickelé,

comme l'on veut, offrant une coloration chaude et éclatante, aussi bien sur les parties émaillées que sur les parties métallisées.

Verres grillés et verres en mosaïque de perles. — Les fabriques bien connues de M. Fritz Heckert, à Petersdorf (Schelesien) et à Berlin, viennent de faire deux nouvelles créations de verres d'art pour lesquelles des brevets ont été tout récemment pris. Ces nouveaux verres, dits « verres grillés » et « verres en mosaïque de perles », sont faits : les premiers avec une certaine composition de verre et de parties de laiton, les seconds avec un canevas brodé de perles qui se fondent et restent comme une sorte de mosaïque après que les fils du canevas sont brûlés ou écartés par la chaleur. Nous signalons cette tentative plutôt à cause de son étrangeté qu'en raison des résultats, qui, jusqu'à présent, ne sont rien moins qu'artistiques.

Le prochain concours d'éventails. — Nous rappelons que c'est le 1er mai 1891 que doit être ouvert à Karlsruhe le concours allemand d'éventails dont nous avons déjà parlé. Un prix d'honneur et plusieurs récompenses en argent seront donnés aux meilleurs produits servant à la fabrication des éventails, ainsi qu'aux éventails garnis.

En même temps une exposition nationale d'éventails sera ouverte durant un mois, comprenant encore tous les produits sculptés en bois ou en ivoire qu'on emploie pour l'industrie des cannes et des parapluies.

Les petits soldats de plomb. — Parler ici, dans la *Revue des Arts décoratifs*, des petits soldats de plomb qui se fabriquent en si grande quantité à Nuremberg! Et pourquoi pas? Le sujet n'en vaut-il pas la peine? N'y a-t-il pas un peu et parfois beaucoup d'art dans ces minuscules bonshommes qui sont à la fois l'expression synthétique du génie national et la représentation d'une des industries florissantes de l'Allemagne?

Toujours est-il que notre vice-consul français de Nuremberg, M. Léon Duplessis, vient de publier, dans le *Bulletin consulaire*, un très intéressant exposé de la fabrication de ces jouets dont les villes de Nuremberg et de Fürth se sont fait une spécialité. D'après M. Léon Duplessis, l'origine de cette industrie remonte à la guerre de Sept ans et a dû son développement à l'influence de l'esprit militaire prussien soutenu par l'enthousiasme populaire pour Frédéric le Grand. Les dessins qui servent à l'exécution des petits soldats de plomb sont fournis aux plus importantes fabriques — notamment la fabrique de Hinrichsen — par des artistes en renom. C'est ainsi que Kanderer a dessiné les personnages de la guerre de Troie; que le peintre sourd-muet Paul Ritter a fait les croquis pour tous les accessoires et pour toutes les figures représentant l'époque du prince Eugène. Camphausen et Heindeloff ont, de leur côté, livré nombre de dessins pour différents modèles.

Les fabricants allemands achètent l'étain en Angleterre, et les minces boîtes en bois qui servent à l'emballage de ces jouets aimés des enfants arrivent de Thüringen à raison de un mark (1 fr. 25) le cent!

Un procédé de reproduction industrielle. — On sait quelle vogue ont, en Allemagne, les enseignes placées sur les magasins. On s'y applique de plus en plus à leur donner un aspect artistique, une forme originale. C'est pourquoi une fabrique d'appareils techniques et chimiques, la maison Émile Kenig, s'est mise à chercher un moyen de reproduire chimiquement ces enseignes, par un procédé peu coûteux, à un grand nombre d'exemplaires. Voici en quoi consiste ce procédé qui pourrait être employé pour bien d'autres usages et, notamment, chez nous, pour la reproduction de certaines annonces ou réclames fixes qu'il serait facile de décorer avec plus de goût qu'on ne le fait.

La maison Kenig fabrique des plaques en verre d'une sensibilité extrême. Ces plaques sont posées à l'aide de petits étaux sur l'enseigne peinte qu'on veut reproduire et qui doit avoir été faite sur verre, avec des lettres

BOIS SCULPTÉ (XVe SIÈCLE)

RÉTABLE EN CHÊNE SCULPTÉ, DE L'ÉGLISE DE LOMBECK NOTRE-DAME (BELGIQUE)

ÉCOLE DE BRUXELLES (2e PARTIE DU XVe SIÈCLE)

et des ornements en noir. Au bout d'un quart d'heure, la plaque de verre sensible appliquée sur l'enseigne devient complètement noire dans les parties non couvertes par les lettres et le dessin. On l'enlève alors, et il suffit de la plonger dans un bain d'eau à fixer pour que tous les ornements et les lettres de l'enseigne soient reproduits en transparence sur cette plaque dont le fond reste noir, et que l'on peut à volonté revêtir d'une couche de dorure pour donner de l'éclat et de la variété aux ornements de l'enseigne.

L'avantage de ce procédé réside simplement en ceci : c'est que si l'on a une enseigne et une annonce à reproduire à un certain nombre d'exemplaires, on en peut demander le modèle original à un artiste habile, qui en fera un motif intéressant dont le prix sera largement compensé par le chiffre des exemplaires qu'on en tirera à peu de frais avec les plaques de verre en question.

Au surplus nous donnons le procédé pour ce qu'il vaut, d'après le journal allemand où nous le trouvons mentionné, et sans en avoir autrement pu apprécier les résultats.

Les ventes dans les musées. — Le *Zeitschrift des bayerischen Kunst-Gewerbe vereins*, de Munich, donne les chiffres suivants sur les ventes faites dans la grande salle d'acquisition permanente :

Pendant l'année 1888, on a vendu pour 113 000 marks; pendant l'année 1889, pour 96 500 marks, et pendant l'année 1890, — sans compter le mois de décembre, qui est toujours le plus fructueux, — pour 150 marks.

AMÉRIQUE

L'exposition internationale de Chicago sera définitivement inaugurée le 1er mai 1893. Bien que certaines questions importantes ne soient pas encore réglées, les travaux préparatoires sont commencés et seront prochainement menés avec l'activité habituelle aux Américains.

Le capital de garantie de 10 millions de dollars est assuré et déjà mis à la disposition des personnes chargées de l'administration supérieure.

M. Thomas Palmer, ancien ambassadeur et ancien sénateur, est nommé président du comité national; il sera assisté de M. Benjamin Butterworth, le député de Cincinnati, ainsi que M. F.-L. Olmsted, l'architecte renommé qui est chargé de dresser les plans de l'exposition et de déterminer l'arrangement décoratif du parc, des groupes, etc., etc. L'ingénieur autrichien-américain Abraham Gottlieb est spécialement désigné pour les constructions, et le colonel Geo. R. Davis est nommé directeur général de l'exposition.

L'emplacement de celle-ci est fixé; mais l'aspect de cette exposition immense différera en cela des précédentes qu'elle sera divisée en trois parties, comprenant les trois parcs : Lakefront, Jackson et Washington, qui font l'orgueil de la ville de Chicago.

Malgré les désirs exprimés de différents côtés d'avoir dans le parc de Lakefront les imitations des rues étrangères construites, celui-ci est exclusivement réservé au palais des arts où les concerts monstres auront lieu, et la vie bariolée des rues indigènes — dont la rue du Caire à l'Exposition universelle de Paris en 1889 donnait une bonne idée — est renvoyée au parc du Sud.

Les Américains ne doutent pas un instant de la participation de tous les pays européens malgré le bill Mac-Kinley, et ils prennent leurs dispositions pour essayer de surpasser, s'il se peut, le succès inoubliable de notre Exposition universelle de 1889, dont l'éclat et le grandiose stimulent au dernier point l'amour-propre américain.

Les usines de verrerie. — L'industrie de la verrerie, en Amérique, et surtout la fabrication des glaces, tend à prendre depuis quelque temps un incroyable développement. A cet égard les comptes rendus que nous trouvons dans les recueils spéciaux de ce pays sont particulièrement instructifs. Nous y voyons, par exemple, que les huit grandes usines existantes produisent, d'après les derniers calculs, de 9 à 10 millions de pieds

carrés de glaces, c'est-à-dire une assez grande quantité pour suffire aux besoins du pays tout entier. Ces usines sont : Crystal-City, New-Albany, Kokamo, Duquesne, Creighton, Tarentum, Fort-City, New-Albany et Butler.

Une nouvelle usine — immense, celle-là — vient d'être construite à Charleroi, près de Pittsburg (Pensylvanie), et la compagnie Diamand Plate glass', avec un capital additionnel de deux millions de dollars, fait aussi établir de nouveaux ateliers qui occuperont 2500 ouvriers, dont la production journalière est calculée à raison de 20 000 pieds carrés de glaces.

On cite encore d'autres usines qui vont prochainement être fondées. Voilà qui promet de beaux jours à l'industrie européenne!

Appels aux dessinateurs industriels. — Etranges, mais pratiques, les procédés des Américains pour se procurer des décors inédits et des œuvres originales. *The decorator and furnisher*, de New-York, publie une annonce indiquant que MM. Joseph Hugh and C°, architectes et décorateurs, offrent un prix de 25 dollars pour les meilleurs dessins originaux des styles ci-dessous désignés, et dans les conditions suivantes :

1891, février : grande salle de réception, style Louis XVI;
— avril : hall romain;
— juin : salle de bibliothèque;
— août : boudoir Louis XV.

Tous les dessins doivent être originaux et comprendre l'ameublement et la décoration complète du style indiqué, mais appliqué aux besoins et aux exigences de la construction moderne. Un comité de décorateurs artistes décernera le prix offert ainsi que les mentions honorables aux meilleurs travaux.

ANGLETERRE

Une exposition de peintres décorateurs. — *The journal of decorative art*, de Londres, annonce qu'une exposition de peintres décorateurs sera organisée par les soins de la direction de cette Revue et aura lieu à Londres dans le Painter Stainers Hall, du 18 au 28 avril prochain.

Vingt-neuf médailles, dont 3 en or, 13 en argent et 13 en bronze, enfin trois bourses de voyage de 250 francs chacune, seront décernés aux meilleurs travaux.

AUTRICHE

Le musée de l'art et de l'industrie, de Vienne, s'est enrichi pendant l'année 1890 d'un grand nombre d'objets intéressants. Nous citerons parmi les plus importants :

Une salière dorée avec des ornements de fruits et de feuilles et soutenue par trois pieds formant têtes de lion (xvie siècle); plusieurs coupes à couvercle dorées et aux ornements architecturaux xvie siècle; différents couteaux et fourchettes (xviie siècle); deux cuillères Bartholomé (xviie siècle); une reliure en argent décorée de branches et de feuilles enlacées, faite pour le livre intitulé le *Petit jardin de Paradis*, de Ardt, 1710.

Parmi les parures il faut citer : plusieurs ceintures en chaînes argentées et dorées, richement ornées de pierres, de perles et d'émaux; une médaille représentant la rencontre en 1709 des rois du Danemark, de la Russie et de la Pologne.

Puis nombre de produits céramiques de différentes fabriques jusqu'ici insuffisamment représentées, et surtout une coupe en majolique d'Urbino (probablement d'Alfonso Patanazzi), ornée d'un Moïse faisant jaillir de l'eau du rocher; une cruche aux anses de Damasque (fin du xviie siècle); différents produits en porcelaine de Meissen, Hoechst, Fulda (les deux marques), Kassel, Regensburg et Zurich; des faïences de Hanovre et de Groszalmerode; de la faïence dite révolutionnaire et des bouteilles modernes de Ceylan; enfin plusieurs verreries : un verre à vin, gravé avec un diamant par B. Iscovits, et des produits de M. Gallé, le grand artiste français.

Le duc de Cumberland vient d'offrir au Musée un exemplaire de l'ouvrage sur le

Trésor des reliques appartenant à la dynastie Braunschweig-Lüneburg, décrit par le docteur H.-A. Neumann, et qui va paraître chez A. Hoelder, à Vienne, avec 144 illustrations gravées sur bois par F.-H. Bader, qui reproduisent admirablement ces magnifiques collections uniques au monde.

Pour relever l'industrie de la nacre et soutenir la réputation des produits autrichiens, la direction du Musée fait actuellement exécuter dans les ateliers de G.-A. Scheid une série de travaux en nacre, d'après les dessins du conseiller de la cour Storck et sous sa surveillance.

Les nouvelles créations, essentiellement destinées à servir de parures, seront prochainement exposées publiquement.

C'est là une excellente idée. Ces frais sont prélevés sur la cassette des titres de la cour (*Hoftiteltaxfonds*).

Le Musée a inauguré en outre ce mois-ci (février 1891) une exposition de costumes de tous les temps et de tous les pays. La direction infatigable a invité tous les collectionneurs à contribuer au succès de cette tentative intéressante d'une exposition collective de la mode, si l'on peut s'exprimer ainsi.

ITALIE

Les faïences dites de Caffaggiolo. — Jusqu'ici on désignait assez généralement une certaine faïence italienne sous le qualificatif de « faïence de Caffaggiolo », parce que l'on croyait qu'elle provenait d'un petit village de la Toscane.

Une revue spéciale, dans une étude fort savamment développée, vient de prouver que c'est par une erreur grossière que cette désignation a pris cours. Les faïences en question ont été fabriquées à Faenza, et le mot qui a causé le malentendu désigne simplement les ateliers d'un potier de cette ville, originaire de Casa, et s'appelant Faggioli, d'où le nom de Ca-Faggiolo qu'on a arbitrairement créé.

Avis donc aux archéologues : désormais les « faïences de Caffaggiolo » devront être rayées des catalogues.

RUSSIE

L'accaparement du platine. — D'après des informations d'Ural, diverses sociétés étrangères se seraient réunies pour acheter d'avance tout le platine qui pourra être produit pendant les dix années qui vont suivre. Le résultat de cette opération financière ne peut manquer de s'exercer au détriment de certaines industries d'art, telles que l'orfèvrerie ou la bijouterie, qui emploient ce métal, sans parler des autres industries, comme celle de l'électricité, qui en ont un besoin constant.

On payait au commencement de l'année 1890 2300 à 2709 roubles le pud (= 16,38 kilog.); dans le mois de mai des entrepreneurs anglais ont payé 8000 roubles le pud et plus tard une société française pour la lumière électrique paya 12 500 roubles.

LES CONFÉRENCES

Nous avons déjà entretenu nos lecteurs de la série de conférences scolaires organisées au Musée des arts décoratifs et qui ont eu, l'été dernier, un si vif succès. La jeunesse des écoles, les élèves des chambres syndicales ont suivi avec le plus grand intérêt les leçons qui leur ont été faites dans les galeries du Musée, au Palais de l'Industrie. Le résultat a été tel que le Conseil d'administration de l'Union centrale a résolu de rendre plus active encore que par le passé sa propagande d'enseignement au moyen de ce système des conférences, et de ne pas se borner à attendre le public dans les locaux dont il dispose soit au Palais de l'Industrie, soit dans les salles de la Bibliothèque de l'Union, place des Vosges, mais d'aller au-devant de la population laborieuse et studieuse en demandant à nos conférenciers de se transporter tantôt dans un endroit et tantôt dans un autre, selon le milieu auquel on veut s'adresser.

C'est ainsi que M. Germain Bapst, le zélé et érudit secrétaire du Conseil d'administration de l'Union, a prononcé dans le courant des mois de janvier et de février de cette année, soit au Conservatoire des arts et métiers, soit au Cercle de l'imprimerie et de la librairie, soit au siège de la Chambre syndicale de la confection et de la couture, trois conférences qui ont été accueillies avec la plus grande faveur.

AU CONSERVATOIRE DES ARTS ET MÉTIERS

La conférence faite par M. Germain Bapst au Conservatoire des arts et métiers, le dimanche 4 janvier, à 1 heure de l'après-midi, avait attiré un public considérable. Le grand amphithéâtre était rempli et tous les étages des gradins se trouvaient occupés par des auditeurs aussi attentifs que prompts à saisir les développements de l'orateur et à y applaudir. Nous avons reconnu dans la foule non seulement les directeurs des écoles nationales des

arts décoratifs et nombre de professeurs, mais aussi beaucoup d'élèves, les principaux chefs de nos industries, des artistes et des contremaîtres appartenant aux maisons les plus réputées, bronziers, bijoutiers, orfèvres ou ébénistes.

M. Germain Bapst avait pris le sujet suivant pour thème de sa conférence : *les Industries d'art depuis 1851*. C'était, en somme, l'histoire du goût français depuis trente ans, et l'analyse des variations de l'esprit national dans ses rapports avec l'art décoratif. L'orateur a su nettement déterminer la thèse qu'il voulait soutenir. Il s'est d'abord appuyé sur les faits. Il a montré, en citant le célèbre rapport de M. de Laborde, qu'en 1851 nos industries d'art commençaient à peine à sortir de l'engourdissement où elles étaient tombées à l'époque de la Révolution de 1789 et à se réchauffer au contact des idées littéraires qui, depuis l'avènement du romantisme, avaient renouvelé les formes et le décor des objets mobiliers. Par quelle succession d'efforts, l'art décoratif, procédant par système d'imitation et de copie, répandit-il à profusion à partir de cette époque les pastiches de l'art du moyen âge, puis de la Renaissance, puis de Louis XIII, de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI et enfin de l'Empire? Voilà ce que M. Germain Bapst a excellemment dit. Quels obstacles aujourd'hui rencontre-t-il pour sortir de cette insipide routine de l'imitation perpétuelle et aboutir à un art original portant bien la marque de notre temps, de nos mœurs et de nos nouveaux besoins sociaux? C'est là surtout le point que voulait développer l'éloquent conférencier, et sa conclusion remarquable est absolument conforme aux idées que nous ne cessons de soutenir dans cette Revue.

Pour l'orateur, il n'est point douteux qu'une des causes principales qui empêchent notre art industriel de s'affranchir du système de la copie des styles du passé, c'est l'obstination des collectionneurs et des riches amateurs à n'acquérir aveuglément que des œuvres anciennes, vraies ou fausses. Les collectionneurs ont eu un grand mérite en notre siècle. En sauvant du naufrage les chefs-d'œuvre d'autrefois, ils ont ramené l'attention sur des perfections que sans eux on ne connaîtrait plus. Ils ont provoqué chez les artistes un sentiment d'émulation nécessaire. Ils ont ravivé une flamme qui allait peut-être s'éteindre. Ils ont ressuscité le goût, mais leur influence, bienfaisante jusque-là, devient funeste quand ils persistent à enfermer la production moderne dans l'irrévocable formule de l'imitation exclusive des modèles qu'ils admirent et d'une archéologie surannée. Ils ont rallumé le foyer de l'art et ils prétendent ne plus désormais l'alimenter qu'avec des cendres! Non, non; l'industrie contemporaine doit marcher avec le siècle; les artistes doivent s'inspirer des idées de leur temps; et puisqu'ils ont appris à admirer les merveilles du passé, qu'ils songent maintenant à faire du nouveau et à nous doter du style du XIXe siècle!

Un tel langage dans la bouche de M. Germain Bapst est d'autant plus remarquable que lui-même est un collectionneur émérite et un savant archéologue. Mais c'est un collectionneur dont la passion n'obscurcit point le clair bon sens. Il est en même temps un industriel, et il sait de quoi sont capables, à l'heure qu'il est, nos ouvriers orfèvres, bijoutiers, ciseleurs, émailleurs, etc., quand on leur demande d'exécuter de belles œuvres. Il les fréquente à l'atelier et s'est rendu compte de quelle façon le présent, sans renoncer à l'originalité et pour la conquérir, peut s'éclairer à la lumière du passé!

Un passage de la conférence de M. Germain Bapst qui a été particulièrement goûté et a excité les sourires et les applaudissements de l'auditoire a été celui où, avec une verve humoristique des plus enjouées, il a parlé des erreurs commises journellement par ces collectionneurs dans leurs acquisitions d'œuvres soi-disant anciennes. « Nous autres amateurs, a-t-il dit, nous sommes en butte à tous les pièges ingénieux des contrefacteurs. » Il ne s'en étonne pas, puisque les artistes modernes n'ont point d'autres ressources, pour montrer leur habileté, que de couvrir leur marchandise du pavillon poussiéreux de l'art

ancien. Font-ils quelque chef-d'œuvre dûment signé de leur nom? Les amateurs prennent dans leurs mains l'objet, le tournent, le retournent, puis le rendent, dédaigneux, en disant : « Oh! cela est moderne; je n'ai dans ma collection que des choses anciennes! » Alors, que font les artistes? Ils enlèvent leur signature de l'objet en question, le déposent chez un antiquaire qui le présente à un autre collectionneur en le faisant passer pour un modèle ancien... et le tour est joué. L'objet est payé au poids de l'or.

Et que l'on ne croie pas qu'il n'y ait que les collectionneurs de second et de troisième ordre qui se laissent ainsi prendre au piège! Les plus fins connaisseurs sont chaque jour exposés à découvrir dans leurs vitrines ce qu'ils considèrent comme l'ivraie au milieu du bon grain. Avec sa compétence d'homme du métier, M. Germain Bapst a révélé en toute franchise quelques-unes des supercheries les plus amusantes qui ont doté certaines collections célèbres d'œuvres modernes, que leurs propriétaires croient ou ont cru être anciennes. Il a cité la fameuse lampe de la collection Goupil, exécutée par le verrier Brocard. Il a cité le beau cadre Renaissance acheté 100 000 francs par M. le baron de Rothschild, ce même cadre qui, durant plusieurs années, a été reproduit comme fleuron sur la couverture de notre *Revue des arts décoratifs*, et qui était dû à un ciseleur de M. Falize, un certain Legros. Il a cité les armes damasquinées par Cauvain et qui, chez divers amateurs, passent pour des chefs-d'œuvre arrachés à la destruction du temps. Il a cité l'écuelle de vermeil provenant de la collection d'orfèvrerie du baron Pichon, achetée par le Musée des Arts décoratifs à la vente Paul Cudal, et que, par un hasard providentiel, on a reconnu depuis être l'œuvre d'un orfèvre contemporain. M. Germain Bapst aurait pu, s'il l'eût voulu, mentionner bien d'autres exemples du même genre. Les musées de Londres ne contiennent-ils pas nombre d'objets fabriqués depuis trente ans et qui sont exposés sous des étiquettes fallacieuses? Combien d'armures ciselées par Vechte et qui passent pour être du XVIe siècle! Que de soupières d'argent, dues à des artistes vivants, que leurs possesseurs imaginent être de Germain! Que de bronzes modelés par Piat et qu'on croit de Caffierri!

En définitive — et c'est là le point capital de la thèse soutenue par M. Germain Bapst — l'essor de nos artistes se trouve arrêté par cette persistante manie des collectionneurs qui agit par contre-coup sur les habitudes du public et sur la production des fabricants. Heureusement, il en est, de ces collectionneurs, qui sont assez intelligents pour s'apercevoir des conséquences fatales que peut avoir leur intransigeance, et qui commencent à songer à l'art de l'avenir, qui pensent à encourager les tentatives nouvelles et les idées jeunes. M. Germain Bapst a nommé comme un des hommes les plus ardemment dévoués à la cause de l'art moderne, M. Edmond Taigny, l'amateur érudit, l'éminent président de la commission des achats du Musée des arts décoratifs. C'est M. Taigny, en effet, qui quelque temps avant l'Exposition universelle de 1889 a pris l'initiative de faire, au nom de l'Union centrale des arts décoratifs, d'importantes commandes à quelques-uns de nos artistes industriels les plus habiles. C'est ainsi que M. Grandhomme exécuta pour le Musée une belle plaque d'émail d'après un tableau de Gustave Moreau, et que M. Marius Michel composa une de ses plus exquises reliures, admirée dans les galeries du Champ de Mars. M. Taigny, admirateur enthousiaste des verreries de Gallé, ne craignit pas d'ouvrir toutes grandes les portes de ses collections d'objets anciens à ces chefs-d'œuvre modernes, et un tel exemple est de ceux qui ont de la portée à cause de celui qui le donne.

Bref, a dit en terminant M. Bapst, l'impulsion est maintenant donnée et bien donnée. Pour que nos artistes puissent sortir de l'ornière, il leur faut des encouragements. Pourquoi l'État, qui est autant intéressé que qui que ce soit à ce que la France conserve dans les arts manufacturés la suprématie qu'elle a conquise dans les arts libéraux, ne ferait-il pas pour ceux-ci ce qu'il fait pour ceux-là? Pourquoi n'achèterait-il pas des meubles, des bijoux

de l'orfèverie, des étoffes, comme il achète des tableaux et des sculptures? Pourquoi ne continuerait-il pas Cluny, comme il continue le Louvre?

Pourquoi aussi l'Union centrale des arts décoratifs ne s'attacherait-elle pas à provoquer davantage le concours des artistes français? L'art ne s'abaisse pas quand il fournit des modèles à l'industrie, et de l'union de ces deux forces que n'est-on pas en droit d'attendre pour la grandeur artistique de notre pays!

Telle a été la conclusion de M. Germain Bapst. Pour notre part, elle rentre trop bien dans les doctrines que nous défendons pour que nous n'y souscrivions pas. Les applaudissements prodigués à l'orateur par l'auditoire nous ont prouvé que ces idées avaient dans le public plus d'écho que ne pourraient le faire supposer les préjugés courants et les erreurs qui semblent avoir encore des racines si profondes.

A LA CHAMBRE SYNDICALE DE LA CONFECTION ET DE LA COUTURE

Nous extrayons les lignes suivantes du Bulletin mensuel de la Chambre syndicale du commerce et de l'industrie des tissus et matières textiles.

« M. Germain Bapst, secrétaire général du comité de l'Union centrale des arts décoratifs, avait bien voulu promettre une causerie sur le costume au théâtre; M. Marius Vachon, de l'Union centrale, qui était invité à l'assemblée générale, explique que la perte d'un proche parent a obligé M. Bapst à quitter Paris le matin même pour l'Écosse, et que cette circonstance imprévue privera la réunion d'une causerie comme M. Bapst sait les faire. « Vous y perdez beaucoup, dit-il, car M. Bapst est joaillier et il aurait semé devant vous les perles... de son éloquence; je ne prétends pas vous intéresser autant, car son talent et son érudition spéciale pour tout ce qui touche les arts décoratifs et le costume vous auraient grandement intéressé. » Et dans une improvisation brillante, M. Marius Vachon montre les liens existant entre les Arts décoratifs et l'Industrie du vêtement. Au sujet des Écoles professionnelles qui existent et de celles qui seraient à fonder, M. Vachon montre combien l'Union centrale des arts décoratifs peut rendre de services.

« Ses missions en Europe comme délégué du gouvernement, pour étudier les Écoles professionnelles et Musées d'arts industriels existant à l'étranger, lui ont permis de réunir de nombreux documents et par suite d'exposer des faits très intéressants pour l'industrie du vêtement pour dames. « Dans certains pays étrangers, les budgets destinés aux Écoles professionnelles sont énormes, ce qui permet de former de nombreux ouvriers de premier ordre, mais ce que je dois constater, c'est que dans toutes les industries où l'ouvrier doit donner un fini personnel à l'œuvre, on n'a pas pu battre le goût français et particulièrement celui de l'ouvrière parisienne pour ce qui concerne la mode. La supériorité de la France au point de vue artistique est incontestée. Le but de l'Union centrale des arts décoratifs est de maintenir cette réputation, et vous trouverez toujours notre musée et notre bibliothèque à votre disposition. Les documents pouvant intéresser spécialement votre industrie seront toujours mis à votre disposition avec le plus grand empressemennt, car nous ne demandons qu'à vous fournir des documents, non pour les copier servilement, mais pour vous guider et vous inspirer dans la création de nouveaux modèles, pour vous donner des points de comparaison, en un mot, à vous aider à maintenir la haute réputation acquise par le goût français. »

« L'intéressante causerie de M. Marius Vachon, écoutée avec le plus vif intérêt, se termine aux applaudissements chaleureux de toute l'assemblée.

« M. Brylinski remercie cordialement l'orateur des choses intéressantes et utiles qu'il vient de dire. « M. Marius Vachon, continue-t-il, vous a dépeint l'ancien conservateur de biblio-

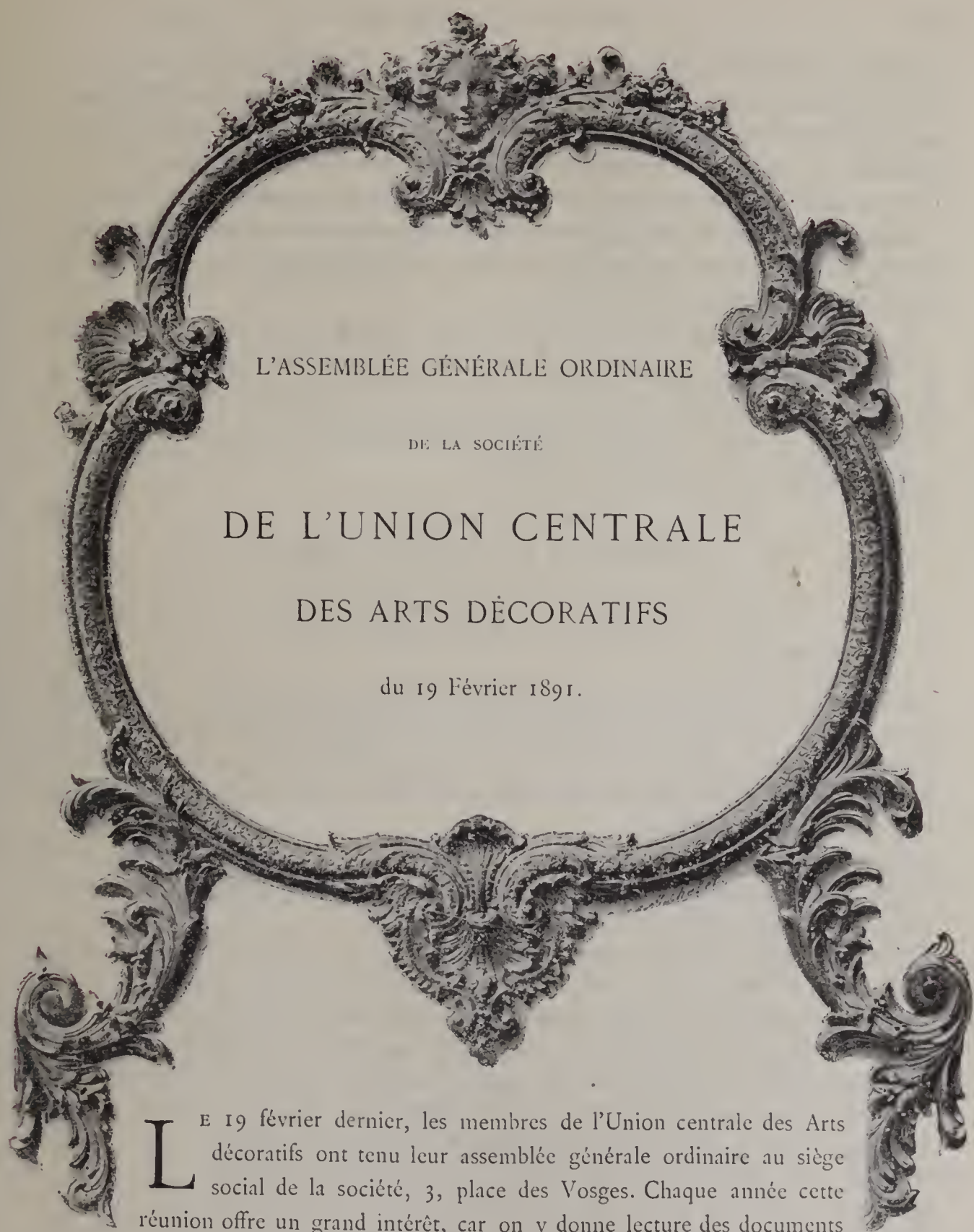
thèque, revêche, grincheux, traitant en intrus quiconque vient le déranger dans sa béate somnolence! Prenez, mesdames et messieurs, le contre-pied exact de cette spirituelle esquisse, et vous aurez le portrait de celui qui vous accueillera quand vous irez visiter la bibliothèque et le musée des Arts décoratifs. Ne craignez donc pas d'aller puiser dans ces riches collections, vous ne perdrez pas votre temps. Heureux des relations qui viennent de s'ébaucher entre notre corporation et l'Union des arts décoratifs, j'estime que nous pourrons nous aider mutuellement dans l'avenir. »

« M. le président exprime le vif regret que de douloureuses circonstances nous privent de la causerie de M. Germain Bapst. C'est partie remise, et, en attendant, M. Brylinski lui exprimera, au nom de l'assemblée, nos compliments de condoléance à l'occasion de son deuil. »

En effet, la conférence annoncée sur le costume au théâtre a été faite par M. Germain Bapst le 26 janvier dernier, à la salle Kriegelstein, 4, rue Charras. Nous en parlerons prochainement.

Le rédacteur en chef-gérant : VICTOR CHAMPIER.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.



L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE

DE LA SOCIÉTÉ

DE L'UNION CENTRALE

DES ARTS DÉCORATIFS

du 19 Février 1891.

Le 19 février dernier, les membres de l'Union centrale des Arts décoratifs ont tenu leur assemblée générale ordinaire au siège social de la société, 3, place des Vosges. Chaque année cette réunion offre un grand intérêt, car on y donne lecture des documents qui résument la vie et le mouvement mêmes de l'œuvre, des rapports du président du conseil d'administration, des présidents des commissions spéciales qui dirigent l'activité de l'Union soit pour les acquisitions du Musée et de la Bibliothèque, soit pour l'exécution des moulages ou des clichés des ateliers photographiques, etc. Si l'on songe que l'Union centrale des Arts décoratifs emploie annuellement un budget de plus de 300 000 francs appliqués à ses différents services, qu'elle dépense près de 130 000 francs — presque

autant que les Musées du Louvre! — en acquisitions d'objets d'art pour son musée, qu'elle consacre 40 000 francs à un atelier de moulage, 20 000 francs à sa Bibliothèque, 45 000 francs au personnel de son administration, on comprend quelle somme d'activité représente une seule année de gestion, activité qui se traduit dans les Rapports des présidents de commissions entre lesquelles la besogne est méthodiquement partagée.

Cette année l'assemblée générale devait avoir une importance exceptionnelle, M. Antonin Proust, président de la Société, ayant annoncé qu'il voulait donner sa démission des fonctions qu'il remplissait depuis neuf années.

La séance, présidée par M. Antonin Proust, a été ouverte à deux heures de l'après-midi. Un public nombreux se pressait dans la grande salle d'exposition du vaste local de la place des Vosges. C'est au milieu d'un profond silence que M. le président a pris la parole et a lu le Rapport suivant qui retrace, en quelque sorte, l'historique de l'Union centrale pendant les neuf années qui viennent de s'écouler.

RAPPORT DE M. ANTONIN PROUST

Président de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Messieurs,

L'*Union centrale des Arts décoratifs* entre aujourd'hui dans la dixième année de son existence. Née de la réunion de la *Société de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* et de la *Société du Musée des Arts décoratifs*, elle s'est définitivement constituée dans les premiers mois de l'année 1882 et a été reconnue comme établissement d'utilité publique, le 15 mai de cette même année.

Durant ces neuf premières années, l'*Union centrale des Arts décoratifs* s'est attachée à développer les créations qui lui étaient léguées par les deux sociétés qui l'ont formée et à ajouter à ces créations des institutions nouvelles.

Son plus ancien établissement, la *Bibliothèque* de la place des Vosges, s'est enrichi et il a dans ces derniers temps été mieux ordonné que par le passé, grâce à l'activité de M. de Champeaux, notre bibliothécaire, qui a été secondé dans sa tâche par une commission spéciale. Le nombre des lecteurs s'y est accru dans une proportion notable et qui témoigne une fois de plus de l'influence que l'Union exerce sur les industries parisiennes.

Le *Musée* que la *Société des Arts décoratifs* avait installé à l'origine au pavillon de Flore et qu'elle a transporté ultérieurement au Palais de l'Industrie, est devenu, par suite de l'affectation à ses achats d'une somme élevée provenant de la loterie de 1882 et de la plus grande partie des revenus du capital produit par cette loterie, l'une des collections publiques les plus importantes de Paris. Mais ce musée, malgré l'attrait qu'il présente, n'est ni assez visité, ni assez consulté, le public n'ayant jamais pu s'accoutumer à considérer le Palais de l'Industrie comme destiné à recevoir des expositions permanentes. C'est à son conservateur, M. Gasnault, assisté de la commission du musée, que nous devons l'ordonnance et le classement des collections du Palais de l'Industrie.

La bibliothèque et le musée ont été honorés de legs d'une réelle valeur. Les plus importants ont été ceux de MM. Audéoud et Bareiller. Des dons incessants ont en outre été

faits, aussi bien à la bibliothèque qu'au musée. Je signale tout particulièrement au nombre des personnes auxquelles nous sommes redevables de ces actes fréquents de générosité notre collègue, M. Maciet. Je n'ai garde d'oublier les dons que nous devons aux ministres des Beaux-Arts qui se sont succédé rue de Grenelle, à l'administration des musées nationaux, et tout récemment à la direction générale de l'Exposition de 1889.

A côté de ces établissements nous avons créé tout un ensemble de services nouveaux. D'abord les services de reproductions : ateliers de moulage, de photographie, de galvanoplastie. Ces services ont été institués dans le double but d'aider à l'enseignement et de compléter notre musée.

Je me suis fait remettre ces jours-ci les états de ventes des reproductions obtenues par les divers procédés, et je puis affirmer que par le choix des objets et par la qualité des acquéreurs le premier des deux buts que nous nous sommes proposé est pleinement atteint. Je donne ces documents à la suite du présent rapport[1]; quant au second but, il suffit de parcourir les galeries de notre musée pour se convaincre de l'intérêt des documents qui s'y trouvent placés et que nous avons obtenus au moyen des divers systèmes de reproductions. J'ajoute qu'au point de vue budgétaire les résultats de ces services nouveaux sont satisfaisants.

Je pourrais faire rentrer dans ces mêmes services la publication de la *Revue des Arts décoratifs*, dirigée par M. Victor Champier, et du *Portefeuille des Arts décoratifs*, dirigé par MM. Calavas et de Champeaux. Nous avons à plusieurs reprises étudié la transformation de notre Revue, tout récemment encore en demandant l'avis de MM. Duplessis et Templier, et nous sommes toujours arrivés à cette conclusion que les sacrifices que nous faisions en faveur de cet organe demanderaient à être augmentés au lieu d'être diminués. Si nous avons un désir à exprimer, c'est que les membres de l'Union centrale s'emploient à accroître sa publicité en prenant et en conseillant des abonnements, ce qui nous permettra, à l'aide de sacrifices plus grands, d'en augmenter encore l'intérêt. Je ne dois pas oublier à ce propos de recommander aux membres de l'Union centrale le très remarquable ouvrage sur les *Industries d'art à l'Exposition universelle de 1889*, que publie le rédacteur en chef de la Revue, ouvrage en tête duquel notre éminent collègue, M. Guillaume, a placé une préface qui est un document du plus haut intérêt.

Il ne faut pas se dissimuler, Messieurs, que ces services de reproductions, aussi bien que les services assimilés des publications — je viens d'y faire allusion en parlant de la *Revue* et du *Portefeuille* — entraînent de la part de l'Union des sacrifices annuels. Mais, comme l'a très justement dit notre collègue, M. Courajod, dans un rapport d'une véritable éloquence qui vous a été communiqué l'année dernière, l'Union ne peut se placer à un point de vue exclusivement commercial : elle méconnaîtrait sa mission de propagande, si elle ne faisait pas la part des sacrifices que lui impose l'intérêt supérieur du travail. Il est certainement possible d'améliorer ces services en associant à leur fortune un plus grand nombre de personnes intéressées à répandre nos reproductions ou à les recueillir pour leur propre usage. Il est encore possible, par voie d'échanges avec les éditeurs de photographies, et même à l'aide de traités entre l'Union et les usines privées de reproductions, de donner plus de développement à notre action.

1. Le manque de place nous oblige à en ajourner la publication.

Nous nous sommes préoccupés depuis longtemps de ces diverses questions, nous avons dès le principe cherché à intéresser à notre œuvre les écoles, les musées, ceux qui les dirigent et ceux qui leur fournissent des modèles. Cette année, en nous adjoignant M. Marius Vachon qui a fait au nom de l'État une étude complète de ce qui est entrepris dans l'intérêt de l'enseignement des arts en France et à l'étranger, nous avons réalisé une partie des projets que nous avions formés. Avant même que M. Vachon fût attaché à l'Union, il nous avait facilité des relations avec le centre industriel de Saint-Étienne. Depuis que nous l'avons parmi nous il a rempli à Roubaix une mission utile au point de vue des rapports à établir avec les établissements d'art des départements.

Nous avons d'ailleurs, Messieurs, apporté quel ues changements à l'organisation administrative de l'Union centrale. L'Union centrale a toujours eu un secrétaire général centralisant les services. Après MM. Beziès et Bechard, nous avons associé à notre œuvre M. Dessesquelles. M. Dessesquelles nous a demandé cette année de lui donner sa liberté. Le conseil a tenu à reconnaître les longs et excellents services que M. Dessesquelles a rendus à l'Union centrale en lui attribuant au moment de son départ un témoignage de sa sympathie.

Plusieurs candidats se sont présentés pour recueillir la succession de M. Dessesquelles. Nous avions pensé un instant qu'il nous serait possible de confier à une seule personne la direction des services intérieurs et extérieurs que groupait M. Dessesquelles. Le conseil a été d'avis de charger M. Vachon des services extérieurs et M. Morand des services intérieurs. M. Morand se recommandait à notre choix par l'exercice d'une fonction semblable longuement et attentivement remplie auprès des musées nationaux, et nous l'avons nommé en profitant de cette circonstance pour remanier nos services et reconnaître par une augmentation de traitement les mérites de M. Gauchery, qui assiste M. Gasnault.

Dans ce même temps nous avons eu le regret de voir notre collègue, M. Christophe, résigner le mandat que nous lui avions donné en le nommant président de la Commission des finances, et cela après que M. Léon Grados s'était de son côté démis des fonctions de trésorier, qu'il exerçait depuis si longtemps avec un zèle et une modestie que l'on ne saurait trop louer. M. Braquenié a bien voulu accepter de remplacer M. Grados et il a dans une circonstance récente montré combien il était soucienx de la responsabilité que nos statuts imposent à sa vigilance. M. Corroyer a accepté ces jours-ci de remplacer M. Christofle, après un long intérim dont les fonctionnaires de l'Union et particulièrement M. Mercier ont allégé le poids à votre président, qui a dû se charger de la gestion des finances pendant plusieurs mois. J'ai l'honneur de vous proposer, Messieurs, de voter des remerciements à MM. Christofle et Léon Grados. Je vous propose en même temps de transmettre l'expression de nos regrets à l'un des plus anciens membres de l'Union centrale, M. Servant, qui nous a fait connaître que pour des raisons de santé il est dans la nécessité de se séparer de nous.

Vous savez, Messieurs, qu'aux termes de notre règlement intérieur, dont l'économie vous a été exposée l'année dernière par notre premier vice-président, M. Bouilhet, les attributions du Conseil ont été réparties entre trois commissions : la commission des finances, la commission du musée et la commission de l'enseignement.

La commission du musée, après avoir été longtemps présidée par M. le comte de Ganay, est depuis quelques années présidée par M. Taigny, qui vous présentera tout à l'heure le

rapport spécial fait au nom de ses collègues. Nous avons eu à la tête du musée dans l'origine M. le marquis de Chennevières. M. le marquis de Chennevières ne peut plus à son grand regret prendre part à nos travaux. J'ai proposé plusieurs fois que l'Union centrale instituât une catégorie de membres honoraires dans laquelle prendraient place ceux qui ne peuvent plus donner des gages d'une activité qui a cependant très utilement servi nos intérêts. Je renouvelle aujourd'hui cette proposition en faveur de M. le marquis de Chennevières.

A ce propos, je dirai qu'il y a quatre ans j'avais eu l'honneur de proposer au conseil d'administration de demander à chacun de ses membres actifs une cotisation annuelle, en outre de la somme exigée par nos statuts pour faire partie du conseil d'administration. Tout en reconnaissant que les fonctions attribuées à un certain nombre des membres de l'Union centrale exigent de la part de chacun d'eux des sacrifices de temps, de travail et parfois même des sacrifices pécuniaires, il me semblait qu'étant donné le but de notre institution, jusqu'à ce qu'elle soit entrée dans une voie pleine de prospérité, il était bon que chacun de nous ajoutât le tribut personnel de sa fortune au fonds commun que nous avons constitué à l'aide de la loterie de 1882.

Le conseil a pensé que l'on pourrait, sans exiger un sacrifice d'argent, provoquer une assiduité plus grande aux séances, en faisant verser à chacun des membres du conseil une somme qui lui serait restituée au cours de l'année, sous forme de jetons de présence. Le conseil a vu en même temps là un moyen d'encourager un art que des artistes du plus grand talent ont remis en honneur, l'art de la médaille.

Il a donc été décidé :

1° Qu'au commencement de chaque année, chaque membre du conseil verserait une cotisation de cent francs;

2° Que M. Chapelain, de l'Institut, aurait la commande du modèle des jetons destinés à restituer les sommes sous forme de jetons de présence;

3° Que M. Roty, de l'Institut, serait chargé de faire un modèle de plaquette commémorative destinée à être remise aux personnes qui nous attribuent des dons, à la famille de ceux qui nous font des legs, ainsi qu'à tous ceux qui collaborent à l'œuvre de l'Union centrale.

L'exécution de ces modèles entraînera une dépense de 3 000 à 4 000 francs, qui est, je le répète, une subvention à un art que nous avons toujours encouragé en ouvrant des concours de plaquettes à la suite de chacune de nos expositions.

Si vous adoptez définitivement cette décision de votre conseil, je vous demanderai, Messieurs, d'attribuer des plaquettes de l'Union centrale à la famille de ceux que nous avons eu la douleur de perdre depuis quelques années. Cette année, nous avons vu disparaître de nos rangs un grand artiste, M. Eugène Rousseau, un grand convaincu, M. Turquetil. Il faut que leurs familles, comme les familles de ceux qui les ont précédés dans la tombe, puissent garder précieusement un souvenir de la reconnaissance de notre société.

Je reviens, Messieurs, à notre organisation des commissions.

La commission de l'enseignement, dont je vous annonçais l'an dernier la constitution, a réuni tous les services que j'ai énumérés plus haut, en les qualifiant de services nouveaux : services de reproductions, services de publicité et services de ce que l'on peut appeler les relations extérieures.

M. Guillaume, qui avait accepté de présider cette commission, se dispose à la grande

joie de l'Institut, mais à notre grand regret, à quitter Paris pour prendre la direction de l'Académie de France à Rome. Il laisse très heureusement dans cette commission un homme qui est très pénétré de sa doctrine en matière d'enseignement, M. Paul Collin, qui a organisé sous mes yeux, à l'Exposition universelle de 1889, une des sections d'art qui ont eu le plus grand succès, la section des écoles. M. Paul Collin trouvera auprès de ses collègues de la commission de l'enseignement un concours d'autant plus empressé que l'Union peut bien dire, sans être taxée d'orgueil, qu'elle a la première conseillé cette organisation de l'enseignement du dessin, dont le gouvernement de la République a confié la direction à M. Guillaume. C'est dans le but de poursuivre les très anciens projets de l'Union que la commission de l'enseignement a nommé, pour suppléer M. Guillaume pendant son absence, M. Rossigneux, et a confié la présidence d'une sous-commission à M. Paul Collin. La commission de l'enseignement vous présentera tout à l'heure son rapport.

Nous avons pu, Messieurs, constater ensemble l'année dernière le succès obtenu par nos conférences. Cette année, nous n'avons pas organisé des séries de conférences à la place des Vosges comme l'année dernière, mais nous avons inauguré des visites dans les galeries du Musée, visites qui ont le caractère de conférences-promenades et qui sont particulièrement adressées cette année aux élèves des écoles spéciales de professions.

J'insiste, Messieurs, sur le grand intérêt que nous avons à développer l'œuvre dont est chargée la commission de l'enseignement. Il est permis de dire que cette commission présente parmi nous les traditions de l'ancienne *Société des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*. Nous ne saurions oublier en effet que l'Union des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie a ouvert en 1865 le premier concours entre les écoles de dessin. Dès cette époque, les écoles de Paris et des départements répondaient à l'appel de l'Union au nombre de deux cents trente-neuf et envoyaient huit mille dessins, modelages et petits modèles exécutés selon la spécialité de leurs études.

En 1887, nous avons renouvelé ce concours d'accord avec l'administration des Beaux-Arts et nous avons obtenu un résultat que vous n'avez pas oublié et qui fait honneur à votre initiative. A cette même date, nous avons pris deux résolutions que je rappelle. Nous avions décidé, afin de demeurer en communication avec les établissements scolaires de l'État, de réserver une partie de la *Revue des Arts décoratifs* aux questions qui intéressent le développement de l'enseignement du dessin, et d'autre part d'établir des relations entre l'Union et les bibliothèques d'arts industriels de Paris et des départements. Nous avions trouvé à ce dernier sujet les meilleures dispositions de la part de la Ville de Paris, qui s'était empressée d'introduire des membres du Conseil de l'Union centrale dans les commissions de surveillance de ses bibliothèques.

Ce sont là des décisions qu'il importe d'autant moins de perdre de vue qu'à l'étranger nous avons rencontré la volonté de voir les établissements qui se proposent le même but se prêter une assistance mutuelle. C'est ainsi que les directeurs du Musée d'art industriel, à Rome, le directeur des Beaux-Arts à Bruxelles, M. Rousseau, le surintendant de la Haye, M. de Stuers, le directeur de la manufacture de céramique à Copenhague, M. Schow, les directeurs des Musées de Vienne, de Trieste, de Londres, nous ont offert leur concours.

Une autre attribution qui nous a été léguée par nos devanciers est celle qui se rapporte à l'organisation des expositions périodiques.

Neuf expositions ont été ouvertes depuis 1863. L'exposition de 1863 a donné

25 000 francs de bénéfice; celle de 1865, 35 000 francs; celle de 1869, 31 120 fr. 80; celle de 1874, 83 519 fr. 50; celle de 1876, 74 613 fr. 94; celle de 1880, 41 754 fr. 95; celle de 1882, 37 390 fr. 05. Une seule, celle de 1884, a donné un déficit de 19 761 fr. 75; et la dernière, celle de 1887, a réalisé un bénéfice de 51 000 francs.

Vous vous rappelez qu'il faut attribuer le déficit de l'exposition de 1884, qui avait réuni de grands éléments d'attraction, à la crise commerciale qui a sévi pendant la plus grande partie de l'année 1884 et à l'épidémie de choléra qui a éclaté dans les derniers mois de cette même année.

Mais veuillez croire que je cite les chiffres de rendement de nos expositions simplement pour mémoire, car ce que nous devons envisager, c'est le bénéfice moral que nous avons recueilli de ces manifestations d'une méthode qui a prévalu dans la disposition de la plupart des Musées de France et des Musées de l'étranger.

Au printemps dernier, nous avions demandé au Gouvernement de nous concéder le Palais de l'Industrie pour l'année 1891, afin d'y organiser une nouvelle exposition sous la rubrique d'*Exposition de la plante*, dont le programme est dû à notre collègue, M. Falize. Après avoir longtemps laissé notre demande sans réponse, le Gouvernement nous a fait connaître tardivement que le Palais de l'Industrie avait été promis en 1888 par M. Édouard Lockroy, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à M. Ducret, pour y entreprendre en 1891 l'exposition du travail. Nous avons alors demandé la concession du Palais de l'Industrie pour l'année 1892. Cette concession nous a été accordée. Au moment où nous avons été avisés que nous ne pouvions avoir le Palais de l'Industrie pour l'année 1891, il était d'ailleurs trop tard pour faire l'Exposition de la plante en 1891. C'est donc en 1892 que cette exposition aura lieu, et une somme a été inscrite au budget pour faire face aux dépenses que nécessite son étude préliminaire.

Au cours des neuf années qui viennent de s'écouler, nous avons organisé plusieurs expositions en dehors de nos expositions périodiques : le Salon des Arts décoratifs, l'exposition Baudry à l'orangerie des Tuileries, l'exposition des maîtres japonais modernes, les expositions Lepic, Tissot et Formigé, etc., au Palais de l'Industrie, et en 1887 l'exposition des projets du concours que nous avions ouvert entre les architectes, les sculpteurs et les peintres pour des compositions d'ordre décoratif. Toutes ces expositions n'ont pas été également heureuses au point de vue de l'impulsion que nous en attendions et au point de vue des résultats financiers. Mais toutes ont montré l'intérêt que prend et doit prendre l'Union centrale à toutes les tentatives qui se font dans le domaine de l'art décoratif.

Je me suis, au sujet de cette dernière expression, expliqué très complètement devant vous dans notre assemblée ordinaire de 1887. On ne saurait à mon avis concevoir l'objet d'art sans une fonction décorative, et c'est pour ce motif que je n'ai jamais compris que le Musée des Arts décoratifs n'ait pas un caractère d'universalité et qu'on persiste à le vouloir destiner à telle catégorie ou à tel quartier de travailleurs, plutôt qu'à l'ensemble des artistes et à une place quelconque dans Paris, le travail sachant toujours trouver ce qui l'intéresse. Le seul problème à résoudre est, il me semble, de faire ce musée aussi complet que possible et largement ouvert à tous ceux qui peuvent en user.

Mais je poursuis l'historique de nos expositions. Nous ne nous en sommes pas tenus aux expositions françaises, nous avons participé pendant les neuf dernières années aux expositions étrangères. Amsterdam, Rome, Bruxelles, Trieste, Copenhague nous ont tour à tour

réservé une place; et cette place nous l'avons dignement occupée. Là, comme en France, nous avons dû quelquefois consentir des sacrifices budgétaires, mais le prestige de l'Union centrale et l'efficacité de son action en sont sortis considérablement grandis.

Toutes les fois, d'ailleurs, Messieurs, que l'Union centrale fera quelque part acte de présence, elle n'y recueillera pas seulement les sympathies qui s'attachent à toute œuvre désintéressée, elle y développera son programme qui tient dans un mot : « Enseignement ». Qu'il s'agisse de bibliothèques, de conférences, de publications, d'expositions, de musée, de vulgarisation par la photographie, la galvanoplastie et le moulage, c'est au développement de l'enseignement que tous les efforts de l'Union centrale se rapportent. Et c'est pour cela que l'Union centrale ne doit pas avoir d'autre préoccupation que d'agir à la fois par tous les moyens qu'elle a ou qu'elle peut avoir pour instruire.

Aussi en faut-il toujours revenir à ce large programme tracé de main de maître par les Barye, les Feuchère, les Klagmann et les Clerget. Au nombre des articles de ce programme, il faut mentionner l'importance que, dès 1848, les fondateurs de l'Union centrale attribuaient au développement de l'enseignement par le moulage. Et à ce propos il me sera permis de déplorer avec vous la retraite du chef de notre atelier de moulages, M. Mathivet, qui avait pris à cœur les intérêts de notre œuvre, que l'âge force à s'éloigner et qui laissera de profonds regrets parmi nous.

Mais le premier article du programme des fondateurs de l'Union a été la formation d'un Musée des arts ne distinguant pas entre les serviteurs de la pensée, et démontrant que c'est l'unité d'enseignement qui engendre la diversité des productions.

Cette question de la méthode du Musée des arts, de son établissement dans les proportions que comporte son large but, est celle dont nous vous avons constamment et presque exclusivement entretenus depuis neuf ans.

Dans notre dernière assemblée générale, je vous ai demandé au nom de votre Conseil d'administration d'accepter une convention intervenue entre lui et la Ville de Paris, aux termes de laquelle nous installions notre musée au palais des Beaux-Arts du Champ de Mars, avec la perspective de pouvoir instituer là une collaboration durable avec la Ville de Paris et avec la Société nationale des artistes français.

Vous avez accepté cette convention dont l'initiative était due, et je lui en adresse ici mes remerciements, à l'honorable M. Jules Roche, ministre du Commerce et de l'Industrie.

J'ai poursuivi la réalisation du projet formulé par la convention du 30 octobre, d'accord avec M. Alphand et M. Meissonier.

Le 31 décembre, dans la dernière séance de sa session de 1890, le Conseil municipal de Paris nous a offert une concession d'une année, afin de maintenir nos droits devant la Ville et de nous permettre de poursuivre avec elle les négociations commencées en vue d'aboutir à une installation définitive.

Notre Conseil d'administration a refusé d'accepter l'offre du Conseil municipal de Paris.

Je demeure persuadé que, sans faire courir le moindre risque à nos ressources, nous pouvions utilement poursuivre des négociations qui laissaient d'ailleurs la porte ouverte à une entente avec l'État au cours de ces mêmes négociations, si contre toute attente elles n'avaient pas abouti; et c'est parce que j'ai cette conviction que devant le vote du Conseil d'administration qui ne partage pas mon avis, je décline l'honneur de présider à ses délibérations.

SCULPTURE SUR BOIS (XVIIIe SIÈCLE)

HAUT. 0m90 ; LARG. 0m31

PETITS PANNEAUX D'UNE ARMOIRE LOUIS XV EN CHÊNE SCULPTÉ
DÉCORÉS DE TROPHÉES, BORDURE DE ROCAILLES ET GUIRLANDES
(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Je tiens d'ailleurs à donner à l'assemblée générale l'assurance que mon successeur me trouvera toujours fermement résolu à seconder son action et à aider l'œuvre de l'Union centrale autant que je le pourrai.

Il m'a toujours paru en effet que l'initiative privée a devant elle assez de difficultés à vaincre pour que ceux qui sont réellement attachés à sa fortune soient tenus de ne pas compliquer ces difficultés par des divisions inutiles.

La situation se présente d'ailleurs à nous, Messieurs, dans des conditions qui sont bonnes.

Notre loterie de 1882 a produit un bénéfice net de 5 812 613 francs, sur lesquels nous avons prélevé, en 1883, 75 000 francs, et, en 1884, 195 114 francs pour acquérir des objets d'art, des objets de mobilier, des livres pour la bibliothèque, pour aider à la reconstitution de notre réserve statutaire, organiser nos services de reproductions et assurer la marche de notre administration.

A l'aide des revenus du capital qui nous restait et qui était de 5 542 499 francs, augmenté du produit de l'Exposition de 1889 et des bénéfices d'un placement en rentes sur l'État, nous avons pu dépenser plus d'un million pour enrichir notre Musée et pourvoir à nos différents services.

Nous avons dépensé :

Pour les objets d'art et le matériel du Musée.	800 946 francs.
Pour les livres et le matériel de la bibliothèque.	77 475 —
Pour les reproductions galvanoplastiques.	57 501 —
Pour le fonds de moulages.	112 521 —
Pour le fonds de la photographie.	32 414 —

Sur lesquelles dépenses il convient de déduire les recettes produites par la vente des reproductions, soit. . . . . 197 811 francs.

Le projet de loi, joint à la convention de 1887, détermine exactement la situation légale qui nous est faite pour l'emploi des fonds de la loterie. Le projet de loi dit en effet dans son article 2 : « Il sera consacré au Musée des Arts décoratifs, sur les ressources provenant de la loterie de 1882, une somme totale de 5 millions de francs, tant pour la construction de ce musée que pour la formation de ses collections. »

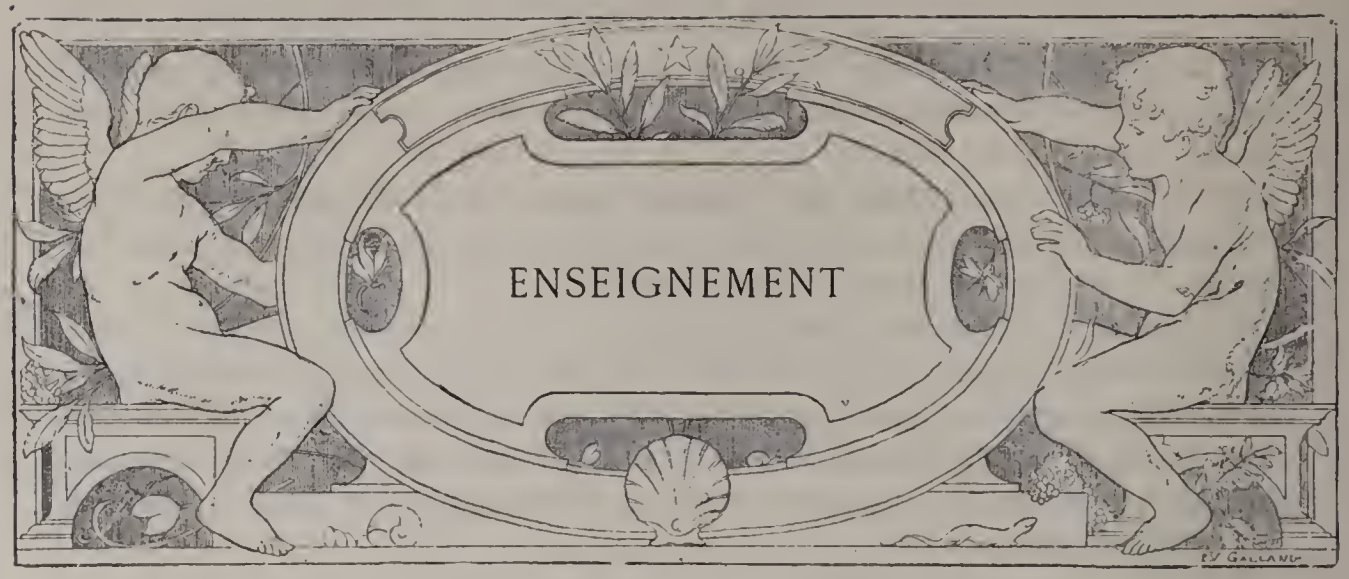
L'avenir des services de l'Union centrale est donc assuré.

La création du Musée des Arts décoratifs est garantie.

Pour le choix de l'emplacement de ce musée, il ne tient qu'à vous de vous adresser de nouveau à l'État ou à la Ville. J'ai toujours pour ma part défendu la doctrine de la collaboration avec les pouvoirs publics. Je persiste à la croire préférable à toutes, et vous me permettrez en terminant de reproduire ici ce que j'ai dit dans une autre circonstance :

« Les sociétés comme l'Union centrale des Arts décoratifs, qui dans un but d'utilité publique unissent toutes les bonnes volontés, sans distinction d'origine, d'occupation ou d'opinion politique, ont un premier devoir, c'est de provoquer l'entente entre tous ceux qui pratiquent les arts. Elles doivent chercher à faire disparaître les préjugés qui classent les artistes en catégories, et qui les éloignent les uns des autres pour le plus grand dommage de la gloire et de la richesse nationales. Elles ont un autre devoir, c'est d'inviter les pouvoirs publics à seconder l'œuvre d'enseignement qu'elles poursuivent et qui est au suprême degré une œuvre de patriotisme, puisque de son succès dépendent le maintien et le développement de la fortune de la France. »

ANTONIN PROUST.



TRAVAUX

DE LA

COMMISSION DE L'ENSEIGNEMENT

PENDANT L'ANNÉE 1890

RAPPORT DE M. CHARLES ROSSIGNEUX

Vice-Président de la Commission de l'Enseignement

Messieurs,

L'an dernier, dans son rapport sur la réorganisation des services de l'*Union centrale des Arts décoratifs*, M. Henri Bouilhet plaçait en tête des commissions celle de l'enseignement, voulant rappeler ainsi très nettement que l'enseignement des arts industriels fut à l'origine la préoccupation des fondateurs de notre Société dans les expositions qu'elle a organisées, dans les concours d'écoles ainsi que dans les conférences publiques dont elle a pris l'initiative.

Cette Commission, constituée dès le début de l'année 1890, a mis à sa tête l'artiste éminent que sa haute compétence et les services rendus à l'enseignement désignaient impérieusement à son choix, M. Guillaume, membre de l'Institut et inspecteur général de l'enseignement du dessin. Pendant six mois, M. Guillaume a présidé votre Commission avec sa bienveillance charmante et sa persuasive autorité. Malheureusement une maladie grave l'a forcé de quitter Paris pour aller chercher à Pau un climat plus doux, qui, à notre grande satisfaction, a déjà rétabli presque complètement sa santé.

Pendant cette période, vous avez bien voulu me faire l'honneur de me confier la vice-prési-

dence active de votre Commission. C'est en cette qualité, ainsi que le veut le règlement, que je viens vous rendre compte des travaux de la Commission de l'enseignement pendant l'exercice qui vient d'être clos.

La Commission de l'enseignement comprend trois sections : 1° les écoles; 2° les reproductions par le moulage et la photographie; 3° la bibliothèque.

1re Section : les Écoles.

Pendant les mois de juin et de juillet, il a été organisé une série de visites scolaires dans le Musée du Palais de l'Industrie, sous la direction de membres du Conseil d'administration. Ont pris part à ces visites, conduits par les directeurs des Institutions et par les professeurs de dessin : les élèves des classes supérieures des écoles Turgot, Colbert et du collège Rollin; les élèves des écoles municipales d'art industriel : Germain-Pilon, Bernard-Palissy, Estienne; les élèves des écoles professionnelles de jeunes filles de la rue de Bruxelles, de la rue d'Assas et de la rue des Boulets; les élèves de l'école de dessin de la Chambre syndicale de l'orfèvrerie et de la bijouterie, ainsi que les apprentis des principales maisons parisiennes de cette corporation. Le succès de ces visites a dépassé nos espérances. Les directeurs et les professeurs qui ont assisté à ces premières visites ont demandé à amener de nouveau leurs élèves, dans les mêmes conditions, non plus avec un programme d'études générales, mais en choisissant une section du Musée dont les documents feraient l'objet d'études et de travaux spéciaux et pratiques. Plusieurs autres écoles, le collège Chaptal, l'école Monge, l'École alsacienne, pour ne mentionner que les plus importantes, ont adhéré à cette idée. Mais comme, pendant la saison d'hiver, l'installation du Musée ne permet pas de faire ces visites, encore moins des études, force nous est de les remettre au printemps. Nous avons alors essayé de remplacer ces visites scolaires, momentanément interrompues, par des conférences s'adressant plus directement aux élèves des écoles. L'expérience a été faite en décembre, place des Vosges, avec la Chambre syndicale des fabricants de bronze : M. Germain Bapst, dont le dévouement vous est connu, a bien voulu nous prêter son concours. Grâce au talent déployé par votre conférencier, l'expérience a parfaitement réussi et d'autres conférences du même genre, visant également les écoles professionnelles de chambres syndicales, auront lieu dans le courant de la période actuelle. Il y a lieu de signaler deux autres conférences organisées dans le but de tenter une nouvelle expérience non plus avec les élèves des écoles, mais avec les membres des chambres syndicales des industries artistiques parisiennes. Pour la première nous nous sommes adressés aux Chambres syndicales du bronze, de l'orfèvrerie et de la bijouterie. M. Laussedat, l'éminent directeur du Conservatoire des arts et métiers, a bien voulu mettre à notre disposition, avec sa bonne grâce accoutumée, le grand amphithéâtre de cet établissement. La seconde a été faite salle Kriegelstein aux membres des Chambres syndicales de la confection pour dames, de la dentelle et de la passementerie. Dans l'une et l'autre de ces deux conférences, c'est encore M. Germain Bapst qui nous a prêté l'appui de sa parole autorisée pour traiter avec un égal succès les questions intéressant ces diverses industries. Ces deux expériences ayant pleinement réussi, il sera en conséquence soumis prochainement à votre approbation un projet d'une série complète de conférences organisées sur ce type, qui répond exactement à la mission spéciale que s'est donnée notre association à l'égard des industries d'art de Paris.

Deux autres opérations de la Commission se rapportent à cette section des écoles, qui vise plus particulièrement les œuvres de l'enseignement. Au commencement de l'année nous avons participé à l'organisation du nouveau musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne par le prêt d'une importante collection d'orfèvrerie et de serrurerie artistiques, dont la municipalité de cette ville a réclamé récemment, avec instance, le renouvellement, qui a été consenti en considération des services rendus aux industries de la Loire par cette institution. Déjà, l'an dernier, nous avons prêté notre concours par l'envoi de collections de tissus, à l'Exposition spéciale de la soierie qui a été la préface de ce musée inauguré officiellement au mois de mai.

La Commission a encore tenu à devoir de coopérer à l'organisation du musée de l'École nationale des arts industriels de Roubaix, ouvert au mois de décembre. Nous avons fait à M. le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts la proposition d'une exposition temporaire d'œuvres d'art industriel choisies spécialement dans notre musée en vue des industries régionales. Cette proposition a été accueillie avec empressement. Une partie de la galerie du premier étage du musée et le salon supérieur d'un des pavillons d'angle ont été mis à notre disposition. L'*Union* a envoyé à Roubaix une collection de soieries modernes pour ameublements, une collection d'objets reproduits en galvanoplastie, une collection de carreaux persans, une série considérable de dessins de décoration des tapisseries de Beauvais, des tapis et des broderies. Plusieurs membres du Conseil d'administration de notre Société : MM. Christofle, Bapst, Falize, Corroyer, Braquenié, ont fort gracieusement adjoint à ces collections des envois personnels en orfèvreries anciennes et modernes et en dessins qui ont ajouté à l'éclat et à l'intérêt de notre exposition. Un salon tout entier a été converti en un petit musée de moulages, formé d'une centaine de pièces qui reproduisent les plus beaux fragments des décorations des châteaux de Versailles, de Rambouillet, du Louvre, de l'hôtel Carnavalet, de l'hôtel Soubise, etc., etc. En prenant part ainsi à l'organisation de deux musées nouveaux créés spécialement pour les industries d'art nous avons fait notre devoir en montrant que notre Société est une institution nationale d'utilité publique.

2e Section : les Reproductions.

Nos deux services de reproductions, l'atelier de moulage et le laboratoire de photographie, sont dans une situation relativement satisfaisante. Du compte général du premier service embrassant toute la période de sa création jusqu'à ce jour, il ressort cette intéressante constatation que, sur un mouvement de 314 583 francs, le déficit est 6 686 fr. 80, et ce déficit provient exclusivement de la dépréciation de plus de 30 p. 100 que l'on a fait subir au matériel et de l'amortissement des frais de premier établissement de modèles imposé administrativement, dans le but d'arriver progressivement à l'extinction de ces frais. L'atelier de moulages a appliqué les conseils que donnait l'an dernier M. Courajod, dans son rapport sur l'exercice de 1889. Le fonds a été enrichi de bons creux nouveaux et de nombreux exemplaires tirés des anciens. Cette production exceptionnelle explique dans les comptes de 1890 l'écart en moins de 8 478 fr. 80 entre la dépense et la recette. Ce déficit sera aisément comblé en 1891 par la vente des exemplaires tirés des bons creux nouveaux, dont l'exécution a grevé le budget de l'exercice que nous analysons. La vente, en effet, est loin de décroître, comme pourrait le faire croire le chiffre cité.

Parmi les nouveaux travaux exécutés par l'atelier de moulage, on ne saurait passer sous silence la reproduction de deux monuments importants. Le premier de ces nouveaux travaux reproduit les principaux motifs de la rampe d'escalier en fer forgé orné de motifs en bronze ciselé qui décore le château du Petit-Trianon : c'est un des plus charmants spécimens de la ferronnerie artistique de la fin du règne de Louis XIV. Le second a été exécuté d'après le tombeau élevé à Raoul de Pannoy, dans l'église de Belleville en Picardie. Cette sépulture avait été commandée par Pannoy pendant la domination française en Italie et elle porte les noms gravés des sculpteurs Antonio Tamagnino de Milan et son neveu Paxio, auxquels l'exécution avait été confiée. Ces deux reproductions viennent combler une lacune dans notre collection de moulages, qui est appelée à bref délai à présenter la suite complète de l'histoire de l'art décoratif.

L'examen des comptes du laboratoire de photographie nous amène à signaler une amélioration sensible dans ce service. On constatait, en effet, dans les années précédentes un déficit moyen de 3 351 francs. En 1890, le déficit n'est plus que de 1 845 francs. L'année dernière, en présence de la situation de ce service qui se trouvait à la fin de décembre 1889 en déficit de 20 109 francs sur un compte général de 48 880 francs après six ans de fonctionnement, le Conseil d'administration décida sa réorganisation au double point de vue de la production et de la vente. Cette réforme, qui ne date que du mois de juin, a donné de tels résultats que nous pouvons déclarer, sans hésitation, que si elle avait été appliquée dès le commencement de l'année le déficit aurait disparu complètement de l'exercice de 1890. Nous avons donc le ferme espoir, pour ne pas dire la certitude, qu'en 1891 l'exercice se clora par un excédent.

3e Section : la Bibliothèque.

Les collections de la bibliothèque de l'*Union centrale* se sont notablement accrues pendant l'exercice de 1890, par des donations et par de nombreuses et importantes acquisitions. Parmi les donateurs, il y a lieu de citer en première ligne la direction des beaux-arts qui nous a gratifié de grands ouvrages à planches gravées reproduisant des objets d'art, des motifs d'architecture, des monuments d'architecture, ainsi qu'un lot considérable de gravures provenant du dépôt légal. De généreux particuliers ont imité cet exemple et MM. Maciet, Germain Bapst, Gustave Dreyfus, S. Mayer, Calavas, Gasnault, Souchoir, Guand, le consul de Danemark, Feuardent, Worth, Bourdin, Pigalle, Bauny et, pour couronner, le Ministère de la justice, se sont plu à enrichir les différentes séries de la bibliothèque d'ouvrages et de gravures qui lui faisaient défaut.

Des acquisitions, faites avec choix et méthode, ont fait entrer dans nos collections les principaux livres traitant de l'art décoratif publiés à l'étranger, ainsi que des gravures et des photographies reproduisant les monuments, les modèles de la France et de l'étranger qu'il y avait intérêt à placer sous les yeux des travailleurs qui fréquentent, de plus en plus nombreux, la salle de lecture de la place des Vosges. Ces documents nouveaux ont permis de donner un développement considérable aux portefeuilles de la collection encyclopédique, dont l'administration a entrepris l'établissement et qui rend chaque jour d'inappréciables services aux dessinateurs qui viennent les consulter.

Toutefois, la majeure partie des ressources financières dont dispose la Commission a été

consacrée à l'achat de dessins afférents à l'industrie ancienne et moderne, qui, mieux encore que les gravures ou les photographies, initient les travailleurs à la composition spéciale et aux procédés techniques de chaque branche de l'art décoratif. Des occasions favorables ont permis d'acquérir pour la bibliothèque l'ensemble des modèles d'ébénisterie qui avaient servi à l'exécution des meubles fabriqués par la maison Grohé, ainsi que des dessins exécutés pour être reproduits par l'orfèvrerie, la tapisserie ou pour la peinture décorative des châteaux et des hôtels. La section des tissus a été la plus favorisée de toutes : à une riche collection de modèles de la fin du siècle dernier destinés à servir de patrons à un atelier de broderie, sont venus s'ajouter des volumes renfermant des tissus orientaux, chinois, japonais et des étoffes européennes, anciennes et modernes. D'autres volumes de tissus imprimés et brochés ont été offerts par un artiste peintre, M. Charles Nutin, qui a voulu prouver sa reconnaissance des secours qu'il avait trouvés dans les collections de la bibliothèque en y déposant successivement les pièces qui lui appartenaient, après les avoir montées avec autant de soin que de goût.

Sur la proposition de la Commission de la bibliothèque, le Conseil a décidé l'acquisition d'une très précieuse collection de spécimens de velours et d'étoffe de soie s'étendant du XIVe siècle à l'époque de Louis XVI, qui avait été formée par un amateur durant de longs séjours en Espagne et en Italie. Ce bel ensemble, renfermé dans huit grands volumes, est venu combler une lacune très regrettable dans les collections de la bibliothèque, qui ne possédait jusqu'alors qu'un nombre très restreint de soieries anciennes. Désormais notre établissement n'aura plus rien à envier, pour ces époques reculées de la fabrication, aux collections publiques et renommées de Londres, de Berlin, de Munich et de Vienne, qui ne peuvent s'augmenter de l'inépuisable suite de productions de l'industrie française depuis les débuts de toiles imprimées de la manufacture de Jouy jusqu'à nos jours, qui sont en notre possession.

Le Société a déjà trouvé sa récompense des sacrifices qu'elle s'impose depuis plusieurs années pour l'accroissement des collections de sa bibliothèque, dans le nombre toujours croissant des travailleurs qui la fréquentent, ce que nous prouve le relevé du nombre des lecteurs qui s'élève au chiffre de 4 858 pendant l'année 1890, surpassant de 1 286 celui de l'année 1889. Le nombre des volumes communiqués a été de 6 682. On peut donc affirmer que cette affluence progressive de visiteurs est surtout due à l'importance et à la nouveauté des documents possédés maintenant par cet établissement, et qu'elle est destinée à s'étendre encore à mesure que les artistes industriels connaîtront mieux les ressources mises à leur disposition.

En résumé, la Commission de l'enseignement, après examen de la situation générale de chacun des services, ne peut que se féliciter des résultats obtenus par sa gestion pendant l'exercice de 1890. Les réformes apportées dans ces services ont sensiblement amélioré la situation. L'*Union* a fait ses preuves de propagande utile par les visites scolaires du Musée, par les conférences aux chambres syndicales et par sa coopération des plus actives à l'organisation de deux musées d'art et d'industrie en province. Là ne se borne pas notre ambition et nous espérons faire plus et mieux encore en 1891, grâce au zèle et au dévouement éprouvé des membres de la Commission.

Le Rapporteur :
ROSSIGNEUX,
Vice-Président du Comité de l'enseignement.

Paris, 13 février 1891.

RAPPORT DE M. ED. TAIGNY

Président de la Commission du Musée.

Messieurs,

En conformité de l'article 32 de nos statuts et de l'article 10 du règlement de la Commission du Musée, j'ai l'honneur de déposer sur le bureau de l'Assemblée générale, l'état complet des dons et acquisitions qui, au cours de l'année 1890, sont venus enrichir le Musée des Arts décoratifs.

Il résulte de cet état que les fonds votés par le conseil d'administration pour subvenir aux acquisitions se sont élevés, pour l'exercice clos le 31 décembre dernier, à la somme de 80 000 francs ainsi répartie :

	fr. c.
Crédit ouvert pour 1890.	60 000
Crédits supplémentaires	
1° Vote du 5 mai 1890 (réserve mise à la disposition du Conseil). . .	10 000
2° Vote du 27 juin 1890 (prélèvement sur la dotation de la commission de l'enseignement).	10 000
Ensemble.	80 000

Observation : A cette somme il y a lieu d'ajouter les reliquats de l'exercice précédent.

Ces crédits votés en 1889 ne sont entrés en réalité dans la caisse du Musee et n'ont été employés qu'en 1890, venant ainsi grossir le chiffre des acquisitions réellement faites dans ce dernier exercice.

Ces ressources engagées en 1889, mais dépensées seulement en 1890, figurent à la caisse pour une somme de 71 781 15
ainsi composée :

1° Reliquat des achats de l'Exposition.	53 853	71 781 15
2° Reste à payer sur crédit des objets anciens en fin du dernier exercice.	17 928 15	

Par suite nous avons donc, pour faire face au payement des acquisitions entrées au Musée au cours de l'année 1890, une somme totale de. . . . 151 781 15

D'autre part, le chiffre des objets achetés entrés au Musée en 1890 s'est élevé à la somme totale de 157 702 35
répartie de la manière suivante d'après les situations trimestrielles ci-jointes :

1er trimestre 1890	24 924 60	157 702 35
2e id.	42 261 85	
3e id.	946	
4e id.	89 569 90	

Sur cette somme, il y a lieu de retrancher la seconde moitié (carreaux orientaux) de l'acquisition faite à M. Dorigny, imputée payable, par convention spéciale, sur les crédits votés pour l'exercice 1891, soit. 12 500

Ce qui réduit le chiffre des objets payés au cours de l'exercice de 1890 à la somme de. 145 202 35

Comme nous venons de l'expliquer plus haut, le Musée a eu pour faire face au payement de ce dernier chiffre un crédit total de 151 781 15
qui, si l'on en retranche les. 145 202 35
dont il vient d'être question, nous donne un reliquat de. 6 578 80
représenté par des dépenses applicables au matériel et à l'entretien des objets d'art

pour une somme de.	4483 25	6 578 80
et pour le surplus.	2095 55	

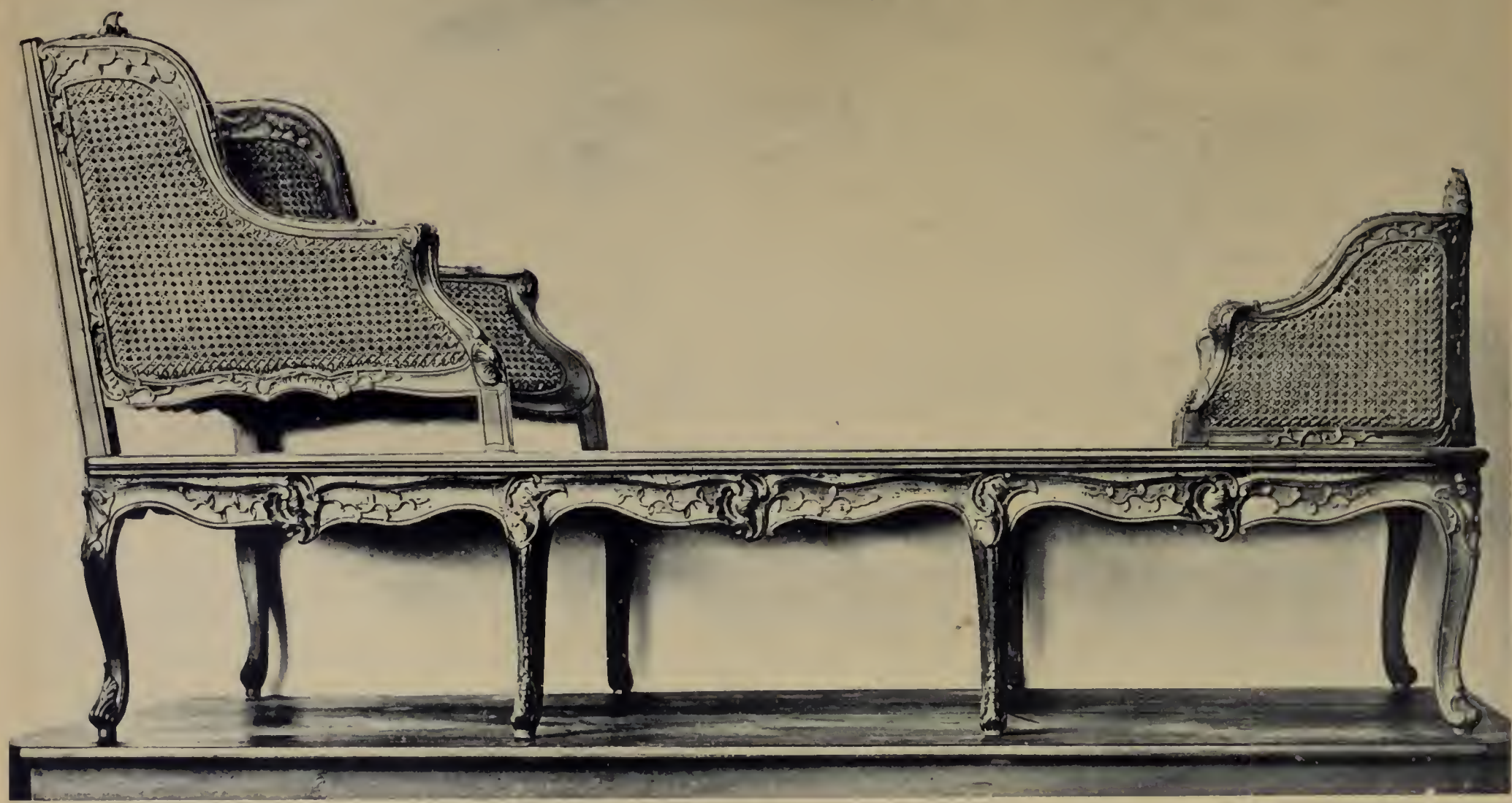
à des acquisitions engagées et restant à payer.

Emploi des 157 702 fr. 35. — Pour indiquer l'emploi des 157 702 fr. 35, représentant la valeur des achats entrés au Musée en 1890, il a été dressé ci-contre un tableau récapitulatif des quatre cahiers d'acquisitions trimestrielles avec répartition des objets en ancien et moderne dans chacun des groupes de la classification par matière que nous avons adoptée.

Vous pourrez, Messieurs, vous convaincre, par la comparaison de ces deux chiffres, que le Conseil et la Commission du Musée ont tenu à accroître dans une proportion considérable, le fonds déjà si riche de nos acquisitions modernes. Cette augmentation provient en grande partie des achats effectués pendant l'Exposition universelle de 1889 et qui ont été soldés dans l'exercice suivant. C'est d'ailleurs pour nous une préoccupation constante de suivre pas à pas l'industrie d'Art contemporaine, dans ses progrès incessants de fabrication, dans ses innovations heureuses, comme aussi dans ses reconstitutions si intéressantes des procédés d'Art ancien ou exotique.

Nous croyons réaliser ainsi une pensée prévoyante qui constitue une partie importante du programme de l'Union centrale. Aucun Musée en France n'a eu jusqu'ici cette préoccupation de l'avenir. Non seulement nous voulons, comme c'est notre devoir, encourager

LES SIÈGES (XVIIIe SIÈCLE)



LONG. 1m85 ; LARG. 0m80

CHAISE LONGUE EN BOIS SCULPTÉ, FOND CANNÉ, ÉPOQUE DE LA RÉGENCE

ORNEMENTS DE ROCAILLE, FLEURS ET FEUILLAGES

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

le mérite, l'inspiration, l'effort individuel partout où nous le pressentons, mais nous croyons aussi faire un acte d'utilité nationale en concentrant dans notre Musée, à côté des chefs-d'œuvre de l'art ancien, les chefs-d'œuvre de l'art moderne, procédant de la même parenté intellectuelle, et devant servir à démontrer, dans l'histoire industrielle de notre époque, la perpétuité des traditions de notre génie national. En voyant ce que nous avons fait déjà depuis douze ans dans cet ordre d'idées, combien ne doit-on pas regretter que la pensée qui a présidé à la fondation de l'Union centrale n'ait pas été réalisée plus tôt! Quel plus magnifique inventaire de ce siècle pouvait-on rêver, que cette collection successive de toutes les œuvres aujourd'hui dispersées, que les patientes et coûteuses recherches de nos futurs collectionneurs ne pourront qu'imparfaitement reconstituer!

TABLEAU RÉCAPITULATIF

	CLASSES DES OBJETS			ANCIEN	MODERNE
1	Bois			21.552 75	2.699 »
2	Pierre			500 »	705 »
3	Métal			6.812 05	21.929 »
4	Terre et verre			5.655 20	23.091 95
5	Tissus			7.192 50	13.000 »
7	Matières diverses			»	600 »
9	Peintures et dessins			12.620 25	1.078 75
10	Orient.	Bois	150	40.265 90	40.265 90	
		Pierre	600		
		Métal	2.831 50		
		Terre et verre	33.655 65		
		Tissus	2.486 75		
		Matières diverses	542		
		Totaux		94.598 65	63.103 70
	Ensemble			157.702 35	

Aujourd'hui, en faisant une part équitable à cet élément nouveau, nous sommes entrés dans une voie rationnelle, où nous devons persévérer avec la certitude que donne l'expérience, mais aussi avec la mesure que comporte une sélection de cette nature. Si nous devons chercher dans le passé la démonstration des règles impérissables qui survivent à toutes les modes et à tous les styles, nous devons également savoir discerner, dans le présent, leur application nouvelle aux nécessités d'une société si profondément modifiée depuis un siècle dans les multiples transformations de ses besoins. Ce partage équitable nous l'avons tenté; notre préoccupation a été moins de faire grand que de faire vivant. Être de son temps, devancer s'il se peut le jugement de l'avenir, en mettant un peu de foi au cœur de ceux qui cherchent moins le succès que la satisfaction de leur conscience d'artiste; marcher toujours en avant, mais regarder aussi en arrière avec respect et conviction, pour mieux éclairer le présent, en lui mettant toujours devant les yeux ces principes de clarté qui constituent le patrimoine de l'art français; en un mot aimer, propager le beau sous toutes ses formes, proscrire le médiocre quelle qu'en soit l'origine, tels sont, Messieurs, les sentiments qui ont guidé les membres de la Commission d'achats depuis cinq ans, dans l'accomplissement de leur mission délicate.

Aussi, Messieurs, le moment me semble-t-il opportun, à l'heure où nous n'avons plus à nous préoccuper que de notre installation définitive, de vous présenter, dans un court

résumé, la situation exacte de notre Musée. Cet exposé nous permettra de porter un jugement sur l'œuvre accomplie par le conseil et de répondre victorieusement à qui pourrait encore penser que notre œuvre est restée stationnaire ou improductive, pendant que nous poursuivions sans succès le but que des événements, indépendants de notre volonté, ont toujours reculé.

Le temps n'a pas été perdu, croyez-le bien; je dirais même qu'il était nécessaire pour l'accumulation raisonnée et réfléchie des documents qui devaient trouver leur place dans un local mieux approprié à nos besoins, d'avoir devant soi une période de gestation, pendant laquelle on pourrait procéder avec méthode et résister à la hâte d'une installation précipitée. Nous avons pu ainsi donner à chacune des séries de notre classification une importance sinon égale, du moins aussi complète que nous le permettaient nos ressources et les occasions offertes par les ventes publiques ou privées.

Aujourd'hui le Musée est créé dans ses grandes lignes. Chacune de nos séries a ses cadres plus ou moins remplis, mais suffisamment désignés pour que l'installation future mette en valeur et en lumière les documents encore confondus, faute de place; quelques-unes d'entre elles ont reçu un accroissement tel que nous pouvons être à bon droit fiers de leur importance et de leur supériorité sur les Musées étrangers.

Enfin nous avons poursuivi l'installation d'ensembles décoratifs qui constitueront plus tard l'originalité de notre création; ils se substitueront de plus en plus aux vitrines uniformes et sépulcrales où dormaient ensevelis les débris du passé, auxquels des milieux vivants, reconstitués avec soin et fidélité, rendront une sorte d'existence rationnelle, en faisant mieux comprendre la loi décorative qui les a créés.

Vous vous rendrez compte par les tableaux annexés à ce rapport des sacrifices considérables que le Conseil a consentis pour entrer dans cette voie nouvelle qui est destinée à amener une véritable transformation dans l'aménagement des Musées analogues.

Ces heureux résultats sont dus, en grande partie, au fonctionnement régulier de la Commission d'achats et au dévouement de nos modestes collaborateurs qui ont, depuis bien des années, assumé cette tâche délicate et accepté cette lourde responsabilité : mais l'honneur en revient aussi au Conseil qui les a soutenus et encouragés. Il a compris qu'il ne suffisait pas de leur accorder une confiance illimitée, mais aussi de donner à cette Commission une stabilité qui lui permit de poursuivre avec suite et méthode l'agrandissement de nos collections. C'est à cet esprit d'union, à cette conformité de vues tendant au même but que nos collègues ont pu, à la grande satisfaction de tous, conduire cette œuvre difficile avec le concours de notre savant conservateur, dont le nom restera indissolublement attaché à la fondation du Musée. Par son dévouement sans défaillance, son goût éclairé, ses classements ingénieux et méthodiques, il a mérité la reconnaissance de l'Union centrale et je suis heureux pour ma part, après une collaboration de six années et au moment où je dois résigner les fonctions dont la bienveillance de mes collègues m'avait investi, de lui rendre ce témoignage public de notre gratitude.

Il ne nous reste plus, Messieurs, en terminant, qu'à appeler de tous nos vœux l'établissement définitif de notre Musée, sur un emplacement qui permette son développement normal et successif. Beaucoup de projets ont été étudiés jusqu'ici qui n'ont pas répondu à notre attente; certaines hésitations bien naturelles dans une résolution aussi grave nous ont fait perdre quelques années, mais nous n'avons pas trop à regretter le temps perdu, puisque le temps lui-même a travaillé pour nous et nous a permis de constituer le contenu en attendant que le contenant nous soit octroyé. Aujourd'hui nous sommes tous d'accord pour désirer une solution prompte, pratique, l'opinion publique la réclame, notre intérêt l'exige; l'expérience nous a prouvé que nous ne devions compter que sur nous-mêmes et

qu'il fallait revenir résolument à la formule qui a toujours été dans la pensée des fondateurs de l'Union centrale : l'Union chez elle, libre sur son terrain libre.

Vous nous aiderez, Messieurs, dans cette tâche, comme vous n'avez cessé de le faire jusqu'ici, et nous avons le ferme espoir que l'année ne s'écoulera pas sans que nous soyons appelés à donner à ce projet d'installation complète une consécration définitive.

Le Rapporteur :
EDMOND TAIGNY,
Président de la commission du Musée.

Le tableau des achats par année donne le résultat suivant :

TABLEAU DES ACHATS	ANCIEN	MODERNE
Année 1886 1er trimestre.	12.100f,15	8.886f,80
— 2e —	33.421 70	700 »
— 3e —	4.753 10	»
— 4e —	304 »	»
	50.578f,95	9.586f,80
	60.165f,75	
Année 1887 1er trimestre.	15.525f,80	7.760f,50
— 2e —	25.585 05	160 »
— 3e —	1.475 »	100 »
— 4e —	20.221 45	11.280 20
	62.807f,30	19.300f,70
	82.108f.	
Année 1888 1er trimestre.	16.869f,35	600 »
— 2e —	82.969 95	201 »
— 3e —	470 »	120 »
— 4e —	34.930 10	19.878f,15
	135.239f,40	20.799f,15
	156.038f,55	

TABLEAU DES ACHATS	ANCIEN	MODERNE
Année 1889 1re trimestre.....	24.232f,70	500 »
— 2e —	9.250 10	258 »
— 3e —	682 »	448f,25
— 4e —	9.254 80	6.870 »
	43.419f,60	8.076f,25
	51.495f,85	
+ 1re moitie de la collection Dorigny..	12.500 »	
	63.995f,85	
Année 1890 1re trimestre.....	16.803f,60	8.121 »
— 2e —	40.653 10	1.608f,75
— 3e —	205 »	741 »
— 4e —	36.376 45	53.193f,45
	94.038f,15	63.664f,20
	157.702f,35	
— 1/2 de la collect. Dorigny portée en 1889.	12.500 »	
	145.202f,35	

RÉCAPITULATION

Année 1886.....	60.165f,75
Année 1887.....	82.108 »
Année 1888.....	156.038 55
Année 1889.....	63.995 85
Année 1890.....	145.202 35
	507.510f,50
Antérieur. Années 1878 à 1886.....	435.218 30
Total général.....	942.728f,80

Dans ce chiffre de 942.728 fr. 80 nous n'avons pas compris :

1° La valeur des dons entrés au Musée depuis l'année 1886, l'estimation n'en ayant pas encore été faite par experts, mais l'évaluation la plus modérée qu'il nous est permis d'en donner, dépasserait certainement 60,000 francs, ce qui porterait à plus d'un million la valeur totale des objets composant les collections du Musée.

2° Le montant de la prise en charge par le Musée de la collection de moulages provenant des ateliers de l'Union centrale.

3° Enfin la valeur des objets qui nous ont été attribués par l'État à titre de dépôt sans limite de durée.

Total des achats faits par le Musée depuis sa fondation (1878-1890).

Au 1er janvier 1886, le Musée comprenait 4 532 objets enregistrés sous un même nombre de numéros; la valeur totale de cette collection était évaluée à la somme de 435 218 francs, et se divisait ainsi :

Achats.	252 000	435 218
Dons	183 218	

Du 1er janvier 1886 au 1er janvier 1891 le Musée s'est accru de 4127 objets, ce qui représente pour cette période quinquennale une augmentation moyenne de 825 objets par année.

Si nous ramenons le point de départ du Musée au 1er janvier 1879 nous constatons que jusqu'au 1er janvier 1886, c'est-à-dire pendant une période de sept années, le chiffre des achats faits pendant cette période n'a été que de 252 060 francs; tandis que dans la seconde période de 1886 à 1891 la Société, disposant, il est vrai, de ressources plus importantes, a pu augmenter ses collections dans une proportion double, tout en acquérant des œuvres d'une valeur beaucoup plus considérable, puisque le chiffre de ses acquisitions pour cet exercice quinquennal s'élève à la somme totale de 507 510 francs, se décomposant ainsi :

Acquisitions d'objets anciens	386 083	507 510
Id. — modernes	121 427	

CÉRAMIQUE ORIENTALE

GRANDE BOUTEILLE EN PORCELAINE DE CHINE

A DÉCOR DE RINCEAUX BLANCS RÉSERVÉS SUR FOND ROUGE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

RAPPORT DE M. ÉDOUARD CORROYER

PRÉSIDENT DE LA COMMISSION

Messieurs,

Mon premier devoir en vous adressant ce rapport est de rendre à mon honorable prédécesseur le tribut d'éloges qu'il mérite. Président de la Commission des finances pendant dix ans, M. Christofle a établi pour la gestion des fonds de notre Société des règles aussi sages que prudentes qui rendent la tâche de ses successeurs relativement facile, traditions excellentes, que nous nous efforcerons de suivre et de maintenir.

Présentant au Conseil d'administration, en 1885, la situation financière et le résumé des comptes de la loterie, M. Christofle nous faisait connaître que le capital fourni par cette opération était de 5 812 613 francs, et que le Conseil d'administration avait décidé de prélever une somme de 5 500 000 francs à titre de réserve affectée à l'édification du Musée et à la formation de nos collections. Puis il nous annonçait que le Conseil d'administration, sur la proposition de notre collègue, M. Henri Bouilhet, avait pris la résolution de conserver intactes les ressources fournies par la loterie, jusqu'à concurrence d'une somme de 5 500 000 francs, en attendant l'obtention définitive de la concession des terrains du quai d'Orsay que nous sollicitions alors, et de se contenter seulement des intérêts des sommes que nous possédions pour former nos collections et faire prospérer notre œuvre. Cette ligne de conduite, établie et suivie fermement par la Commission des finances, nous permet de vous présenter aujourd'hui un capital de 5 744 504 fr. 85, entièrement disponible, nos réserves statutaires et de prévoyance étant maintenues à leur chiffre réglementaire, avec un actif considérable représenté par des collections d'une valeur de plus d'un million (valeurs immobilisées, 1 177 101 fr. 40), situation établie uniquement par l'emploi des intérêts de nos fonds placés.

Nous devons rappeler encore que c'est à l'initiative de M. Christofle qu'est due la conversion de nos rentes 3 p. 100 en bons du Trésor, opération effectuée en 1889, qui nous a donné un bénéfice de 111 819 fr. 65, ce qui nous a permis d'élever à 75 000 francs la somme consacrée à l'acquisition d'objets d'art modernes à l'Exposition universelle de 1889, tout en portant au fonds de prévoyance une somme de 67 260 fr. 95 pour le remboursement des bons du Trésor.

En exprimant à M. Christofle nos regrets de ne pas le voir continuer les fonctions qu'il a si bien exercées, nous lui adressons le témoignage de notre sympathique reconnaissance pour les services qu'il a rendus à l'*Union centrale des Arts décoratifs*.

Le compte administratif de l'exercice 1890 se résume ainsi qu'il suit :

COMPTE ADMINISTRATIF

RECETTES

Recettes affectant le compte de caisse.	Souscriptions		2.490 »
	Produits divers, savoir :		
	Intérêts des loyers d'avance	150 »	
	Commission sur vente de reproductions galvanoplastiques	1.158 10	
	Location d'une annonce	500 »	
	Ventes et remboursements par divers	90 70	
			1.898 80
	Commission de l'enseignement. — Vente de moulages	25.757 90	
	— photographies	1.754 »	
	Abonnements à la *Revue*	12.023 20	
			39.535 10
			43.923 90
Recettes n'affectant que le capital.	Intérêts des bons du Trésor	221.600 »	
	— des rentes 3 o/o	100 »	
	— du Compte de dépôt Rothschild	876 85	
	— du Comptoir national d'escompte	» 55	
			222.577 40
	TOTAL DES RECETTES		266.501 30

DÉPENSES

Frais ordinaires.	Compte de liquidation (10 actions remboursées)		482 60
	Personnel		45.735 45
	Loyer de la place des Vosges		6.000 »
	Frais généraux		29.434 95
			81.653 »
Commission de l'enseignement	*Revue des Arts décoratifs*	19.354 30	
	Atelier de moulage	41.044 70	
	— photographie	8.259 20	
	Bibliothèque	19.142 60	
	Reproductions galvanoplastiques	9.938 60	
			97.739 40
Commission du Musée.	Objets d'art	126.142 05	
	Réparation d'objets d'art	1.881 30	
	Matériel	2.601 95	
			130.625 30
Réserve à la disposition du Conseil.	Imprévu		7.070 45
	TOTAL DES DÉPENSES		317.088 15

BALANCE

Montant des valeurs réalisables au 1er janvier	5.826.247 55
Recettes effectuées	266.501 30
TOTAL	6.092.748 85
Dépenses payées pendant l'exercice	317.088 15
RESTE (égal aux valeurs réalisables portées au bilan)	5.775.660 70

BILAN

Le bilan au 31 décembre s'établit ainsi :

ACTIF

Valeurs réalisables.	554 { 349 bons du Trésor (anciens) formant un capital de		3.509.985 20
	554 { 205 — — (nouveaux) — —		2.097.275 75
	100 francs de rente 3 o/o ayant coûté		2.929 45
	Compte courant chez Rothschild	89.267 05	91.603 65
	Reliquat au Comptoir national d'escompte	66 85	
	Solde en caisse au 31 décembre	2.269 75	
	Intérêts de 4 mois des bons du Trésor		73.866 65
	Total des Valeurs réalisables		5.775.660 70
Valeurs immobilisées.	Avance sur le loyer de la place des Vosges	3.000 »	
	Avance à la Compagnie du gaz	344 »	
	Collections et matériel du Musée	861.744 10	
	Reproductions galvanoplastiques	57.501 50	
	Ouvrages et matériel de la bibliothèque	101.575 35	
	Moules, modèles et matériel de l'atelier de moulage	112.521 »	
	Clichés, matériel et épreuves de la photographie	32.415 45	
	Matériel d'exposition	8.000 »	
			1.177.101 40
	Total de l'Actif		6.952.762 10

PASSIF

Compte de liquidation (actions à rembourser)			10.000 »
Dotation.	Commission du Musée. { Solde du crédit de l'Exposition de 1889	20.000 »	
	Commission du Musée. { — — pour les objets anciens	1.155 85	
			21.155 85
	Total du Passif		31.155 85

BALANCE

Actif		6.952.762 10
Passif		31.155 85
Reste		6.921.606 25
qui, après défalcation des valeurs immobilisées		1.177.101 40
laisse disponible une somme de		5.744.504 85
Dont il convient de déduire les sommes suivantes :		
Création et dotation du Musée	5.500.000 »	
Réserve statutaire	150.000 »	
— spéciale pour parer au remboursement des bons du Trésor	67.260 95	
Ressources disponibles en dehors des réserves		5.717.260 95

Le Président de la Commission des finances,

ED. CORROYER.

RAPPORT DES CENSEURS

Messieurs,

En vertu du mandat que vous avez bien voulu nous confier l'année dernière et conformément à l'article 19 de nos statuts, nous avons procédé à l'examen des comptes de notre société pour l'exercice 1890 et nous avons l'honneur de vous en soumettre les résultats :

Les recettes s'élèvent à.	266.501 30
Les valeurs réalisables existant au 1er janvier étaient de.	5.826.247 55
Total des ressources.	6.092.748 85
Les dépenses payées pendant l'exercice se sont élevées à.	317.088 15
Reste.	5.775.660 70

chiffre que nous constatons au bilan.

Tout d'abord on remarque que les dépenses.	317.088 15
sont supérieures aux recettes.	266.501 30
de.	50.586 85

Cette somme provient de l'écart du passif constaté au 31 décembre 1889,

qui était de.	82.787 85
alors que celui accusé au 31 décembre 1890 n'est que de.	31.155 85
Différence en moins.	51.632 »
dont nous retranchons l'excédent de dépenses.	50.586 85

constaté plus haut.

Et nous trouvons qu'en réalité les dépenses ont été inférieures aux recettes de	1.045 15

Nous avons constaté sur les services annexes de la Société des insuffisances de recettes pour couvrir les dépenses, savoir :

Sur l'atelier de moulage.	15.286 80
Sur le laboratoire de photographie.	6.505 20
Sur la *Revue des Arts décoratifs*.	7.331 10

En ce qui concerne l'atelier de moulage et l'atelier de photographie, les insuffisances de recettes sont couvertes par une augmentation de la valeur de leur fonds, et ce, malgré la dépréciation que, par mesure de prudence, et pour suivre le désir exprimé par nos prédécesseurs, on leur fait subir chaque année.

Mais nous n'en avons pas moins le droit d'exprimer le désir que l'on recherche surtout les moyens de donner une plus grande extension à la vérité, et arriver ainsi à réaliser des bénéfices qui serviraient à amortir les frais de premier établissement.

Quant à la *Revue des Arts décoratifs*, qui est l'organe officiel de la Société, nous pensons que nous avons surtout le devoir de faire bien et nous ne critiquerons pas le déficit de 7 331 fr. 10 constaté cette année.

Qu'il nous soit cependant permis d'espérer que cette publication intéressante pourra prochainement équilibrer son budget en recueillant de nouveaux adhérents et en insérant des annonces rentrant dans notre programme, dont le montant viendrait grossir les recettes.

Les autres articles ne soulèvent aucune critique, soit que les recettes balancent les dépenses, soit que celles-ci représentent des objets dont la prise en charge est faite par le conservateur de chaque service.

Le bilan de la Société au 31 décembre étant imprimé et ayant été adressé à tous les sociétaires, nous ne croyons pas utile de le répéter ici; nous nous bornerons à faire remarquer que les ressources de la Société sont de 5 744 504 85, chiffre supérieur de 27 243 fr. 90 au montant de toutes les réserves.

Les écritures qui nous ont fourni les éléments de ce rapport nous ont paru régulièrement tenues; les pièces justificatives, classées et cataloguées par chapitre, en rendent la vérification facile.

Nous vous proposons, Messieurs, de vouloir bien approuver les comptes de l'exercice 1890.

Les Censeurs :
H. Mourceau, Henri Perrot.

PROPOSITION

POUR L'ORGANISATION D'UN CONCOURS

Faite par M. Eugène LEGRAIN, sculpteur, à l'Assemblée générale du 19 Février 1891.

Messieurs,

J'ai l'honneur de déposer sur le bureau de la Société et de soumettre à votre appréciation une proposition tendant à la fondation d'un concours annuel sous les auspices de l'*Union centrale des Arts décoratifs*.

Ce concours, image de ce qu'est à l'École des beaux-arts le concours du prix de Rome, aurait lieu entre artistes décorateurs français.

Comme tout concours, il comporterait un but, des moyens, des résultats finals.

Le but serait la création d'une œuvre artistique et décorative quelconque, telle que meuble, porte, cheminée, horloge, fontaine, plafond, etc., d'après un programme proposé par l'*Union* et varié de façon à intéresser successivement toutes les branches de l'art industriel. L'œuvre ainsi créée serait absolument personnelle et conserverait en toute circonstance la signature de son auteur ou des co-auteurs artistes.

Comme moyen, l'*Union* mettrait à la disposition de l'artiste primé une somme d'argent destinée à l'entière exécution de l'œuvre, dont la direction resterait exclusivement confiée à l'artiste, dans les limites du crédit alloué, avec l'aide d'un comité consultatif composé d'hommes pratiques et experts dans l'emploi des matériaux nécessaires à l'exécution. L'aide de ce comité s'impose pour veiller au parachèvement de l'œuvre dans un temps déterminé.

Le résultat final du concours serait le suivant : l'œuvre, complètement terminée, deviendrait la propriété exclusive de l'*Union*, qui l'installerait dans une salle spéciale de son musée, où viendraient s'accumuler successivement, par le procédé des concours annuels, une série d'œuvres intéressantes, objets d'une véritable sélection, stéréotypant une époque, pépinière de documents instructifs dont l'ensemble représenterait l'histoire vivante, l'évolution de notre art décoratif.

Telle est l'idée mère du projet. L'utilité des concours n'est plus à démontrer. Seuls, et dans toutes les spécialités auxquelles s'attache le génie inventif de l'homme, ils sont capables de mettre en valeur des œuvres de l'esprit qui resteraient obscures, méconnues et, par suite, stériles pour le progrès. Ils contribuent éminemment d'autre part à stimuler les efforts, à

créer un courant d'émulation profitable à tous, une rivalité entre esprits actifs qui ne sont pas les derniers à tirer profit de la victoire. Le concours, en usage partout, n'existe pas dans notre spécialité. Utilisé quelquefois déjà, mais dans des proportions beaucoup trop restreintes, qui devaient le stériliser d'avance, il importe qu'il soit réinstitué, ou, pour mieux dire, créé d'une façon méthodique; il importe en outre qu'il soit établi sur des bases larges, seules conditions de la réussite.

L'art décoratif trouverait dans l'institution du concours un regain de vigueur, qui contribuerait à lui assurer d'une manière définitive sa place au milieu des autres arts. Conséquemment une somme importante devrait être consacrée annuellement par l'*Union* à l'installation de ce concours. J'estime qu'une somme de 50 000 francs n'excéderait pas les moyens de notre Société.

Elle atteindrait par ce procédé un des buts les plus élevés qui aient présidé à sa formation, c'est-à-dire à la consécration d'un art qui ne le cède en rien en beauté et en noblesse aux autres formes de l'art : l'art décoratif. Elle ne saurait mieux placer ses capitaux qu'aux mains d'artistes que le concours mettrait hors de pair, et qui, en échange, contribueraient à jeter un véritable éclat sur notre spécialité.

J'ai donc l'honneur de vous proposer l'adoption du principe que je vous ai esquissé et que je résumerai dans un article unique aussi formulé :

L'*Union centrale des Arts décoratifs* consacrera annuellement, et dans les limites permises par son budget, une somme d'argent à l'organisation d'un concours entre artistes décorateurs français, destiné à relever le niveau de la spécialité et à enrichir le Musée d'œuvres importantes à consulter par toutes les branches de l'art industriel.

Je demande, en outre, que la présente proposition figure *in extenso* dans le procès-verbal de la séance de ce jour.

Paris, le 19 février 1891.

E. LEGRAIN,
Sculpteur, à Paris, 2, rue Guy-de-la-Brosse.

NOMINATION DE M. GEORGES BERGER

COMME PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Conseil d'administration de l'Union centrale ayant à pourvoir au remplacement de M. Antonin Proust, dont la démission de président avait été publiquement portée à la connaissance de l'Assemblée générale de la Société, fixa au 27 février l'ouverture du scrutin pour la constitution de son bureau.

Le scrutin, ouvert à cinq heures, fut déclaré clos à six heures et demie. Le nombre des votants fut de 87. Il donna les résultats suivants :

Président : M. Georges Berger, par 36 voix;

Vice-président : M. Henri Bouilhet, par 28 voix;

Trésorier : M. Braquenié, par 33 voix;

Secrétaires: MM. Ernest Lefébure et Germain Bapst, le premier par 33 voix, le second par 32 voix.

Quelques jours après, le 6 mars, le Conseil d'administration se réunissait au Palais de l'Industrie et, après l'adoption du procès-verbal de la séance du 27 février, le nouveau président, M. Georges Berger, prenait la parole en ces termes :

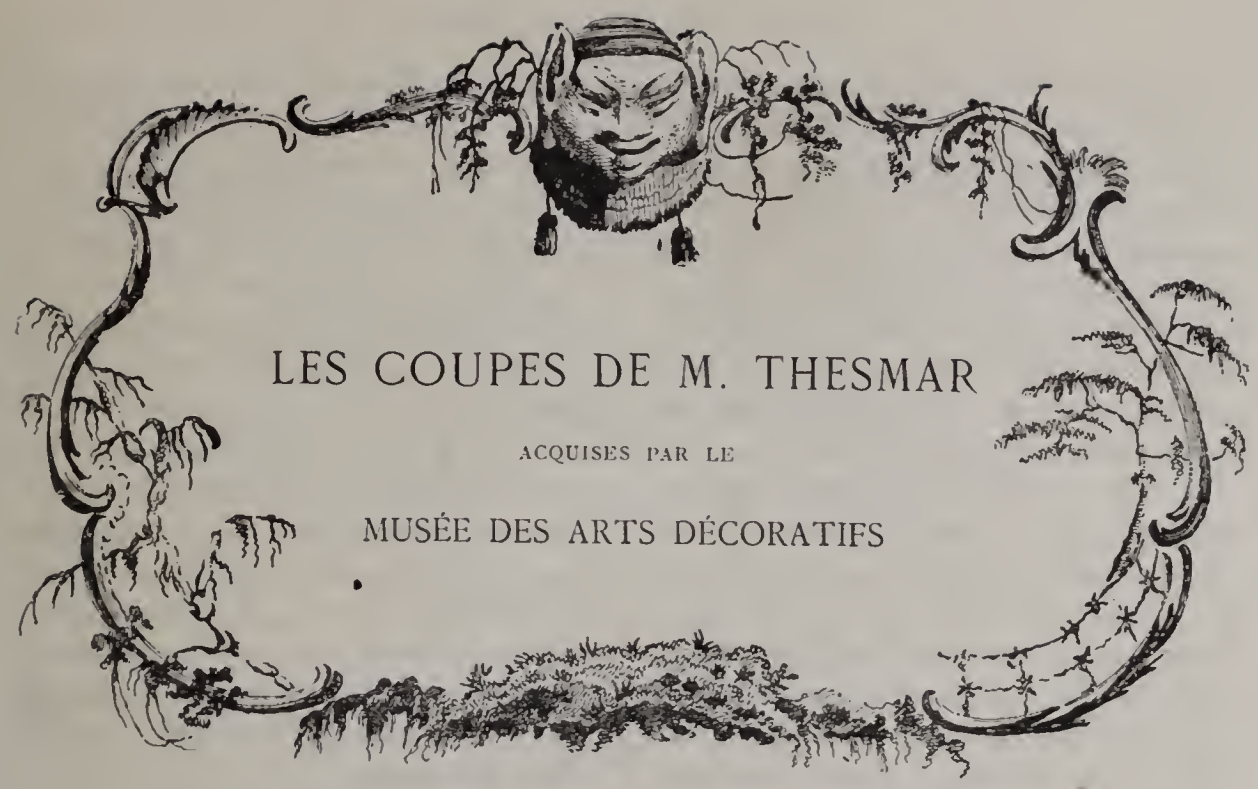
« Je remercie, a-t-il dit en substance, mes collègues du Conseil d'administration, du grand honneur qu'ils viennent de me faire en m'appelant par l'unanimité de leurs suffrages à la présidence de la Société. »

M. Georges Berger a continué en disant qu'il s'efforcera de justifier la confiance qu'ont mise en lui ses collègues; il compte sur leur attachement à l'Union centrale pour lui faciliter, autant que possible, l'accomplissement de sa tâche. Puis, appréciant comme il convient les éminents services rendus par son honorable prédécesseur, M. le Président demande à M. Antonin Proust de vouloir bien lui prêter l'appui de ses conseils et de son expérience, afin qu'ils soient deux, désormais, à défendre les intérêts de la Société auprès des pouvoirs publics et dans le Parlement.

M. Antonin Proust remercie M. le Président des paroles élogieuses qu'il a bien voulu lui adresser et l'assure de son concours le plus dévoué et le plus actif.

M. Georges Berger résume, en quelques mots, le programme de l'Union centrale et appelle l'attention du Conseil sur les moyens qui lui semblent le plus propres à sa réalisation complète. « Mais avant tout, dit-il, il s'agit de trouver un emplacement pour le Musée des Arts décoratifs. » Après avoir passé en revue les différents projets d'installation qui ont été étudiés et n'ont pu aboutir, il émet l'avis qu'il y a lieu de reprendre avec l'État les négociations ayant pour but la concession du terrain de l'ancienne Cour des Comptes, aux conditions stipulées dans le dernier projet de convention rédigé en 1890.

C'est à cette idée qu'après une discussion, au cours de laquelle plusieurs membres du Conseil traitent de diverses combinaisons possibles, la majorité se rallie. Avant de se séparer, le Conseil prononce l'admission de dix nouveaux sociétaires.



LES COUPES DE M. THESMAR

ACQUISES PAR LE

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts décoratifs a acquis, il y a quelques semaines, de M. F. Thesmar, trois coupes en émail transparent d'une exécution absolument remarquable. A aucune époque, on peut hautement l'affirmer, on n'a vu des œuvres de ce genre aussi importantes et aussi parfaites. Un des écrivains les plus compétents en la matière, M. Édouard Garnier, a inséré à ce sujet, dans le *Bulletin du Musée* (n° 18, p. 188), qu'il dirige avec tant d'autorité avec notre collaborateur M. Léonce Bénédite, un article que nous mettons en son entier sous les yeux de nos lecteurs.

Nous croyons intéressant de donner quelques détails sur les coupes en émail cloisonné d'or de M. F. Thesmar, dont l'acquisition a été faite tout récemment par le Musée des Arts décoratifs, et de chercher, dès à présent, à faire ressortir la place considérable que doit occuper dans l'histoire de nos industries d'art l'application d'un procédé qui peut être considéré comme absolument nouveau, bien qu'il ait été pratiqué, mais d'une façon assez timide si nous en jugeons par les deux seuls spécimens qui soient parvenus jusqu'à nous, au xve siècle.

Dans le *Glossaire* [1] qui accompagnait la publication de sa *Notice des émaux du Louvre* (1852-53), M. de Laborde citait, d'après les *Inventaires de la Sainte-Chapelle* dressés en 1480 et 1573, « un beau calice d'or, fort riche, avec sa patène, laquelle est toute esmaillée d'émaux de pulicque *par où l'on voit le jour* » (*Inv.* de 1573 [1]), et l'on trouve à plusieurs reprises, dans les anciens inventaires royaux, la mention d'émaux *cloisonnés à jour*, de coupes, d'aiguières, de lames d'épée même, *ouvrées à esmaux à jour*.

On a discuté pendant longtemps sur la nature de ces émaux de *plicque*, d'*applique* ou de *plite à jour* dont aucun spécimen n'était

1. *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre; IIe partie: Documents et Glossaire*, p. 290 (A. X.).

1. «... cujus calicis patena est totalier esmaillata esmaillo de plycqua per quod videtur dies (*Inv.* de 1540).

alors connu. Plusieurs savants émirent l'idée qu'une coupe du cabinet des Antiques à la Bibliothèque nationale, provenant du trésor de Saint-Denis et désignée sous le nom de *coupe de Chosroès*, répondait aux descriptions des Inventaires. Mais un examen attentif de cette pièce, d'origine orientale, et qui, selon toutes probabilités, remonte au VIe siècle, fit reconnaître bientôt qu'elle était faite non avec des émaux translucides, mais avec des cristaux de couleurs, sertis dans des cloisons métalliques après avoir été gravés. On supposa alors que les émailleurs du moyen âge, sur lesquels l'art oriental avait exercé une si grande influence, avaient adopté ce mode particulier de fabrication en remplaçant les cristaux de couleurs par des émaux, mais c'était là une hypothèse qui s'appuyait sur des textes d'autant plus difficiles à interpréter que, non seulement la pratique de ce genre d'émaillerie paraissait avoir été absolument abandonnée par les émailleurs du XVIe siècle, mais la tradition même s'en était entièrement perdue.

Benvenuto Cellini, en effet, dont les connaissances en cette matière ne peuvent être mises en doute, et qui n'aurait certainement pas confondu le verre avec l'émail, raconte que François Ier le fit appeler un jour pour lui montrer une coupe merveilleuse, sans pied, composée d'émaux translucides de couleurs variées, fondus dans les interstices d'un réseau d'or. Le roi lui ayant demandé s'il savait comment cette coupe avait pu être faite, le célèbre orfèvre, après l'avoir examinée avec attention, donna au monarque l'explication d'un procédé qu'il décrit avec une certaine complaisance [1], mais qu'il se garda bien d'essayer à mettre en pratique et dont l'application, suivant l'opinion d'un savant directeur des cristalleries de Clichy, eût présenté des difficultés presque insurmontables.

La question restait donc encore indécise et, malgré Cellini, on penchait de nouveau à croire que les œuvres mentionnées dans les Inventaires étaient décorées non avec des émaux translucides, mais avec des morceaux de verres colorés, lorsqu'une pièce d'orfèvrerie, qui figura à l'exposition rétrospective organisée à Londres par les soins du South-Kensington Museum, vint la résoudre en 1852, d'une façon définitive.

C'est une sorte de gobelet obconique en argent doré, à base évasée et à couvercle surmonté d'un bouton de feuillages, d'une hauteur de 0,18 sur un diamètre de 0,10 environ. Des bandes d'émail translucide à jour, vert émeraude, décorées de fleurettes en émail bleu et de petits fruits en émail jaune, coupent le milieu du vase et du couvercle et sont elles-mêmes divisées en trois parties par de petites fenêtres ogivales à rosaces et meneaux garnis d'émaux translucides verts et bleus [1].

Peu de temps après, M. Labarte signalait, sur un coffret rectangulaire appartenant à la chapelle de l'hospice de Santa-Maria della Scala, à Sienne, une autre petite plaque d'émail cloisonné à jour.

Mais c'étaient là des pièces qui, si intéressantes qu'elles fussent pour les archéologues, étaient en elles-mêmes peu importantes sous le rapport des émaux proprement dits. En outre, une seule d'entre elles fut exposée aux yeux du public, en Angleterre, et il semble qu'elle n'ait exercé aucune influence sur les produits de l'émaillerie contemporaine qui se maintint toujours, malgré la place de jour en jour plus considérable qu'elle prit dans les manifestations artistiques de notre époque, dans les pratiques connues des émaux peints et des émaux cloisonnés ou champlevés.

Parmi les artistes français qui, dans ces dernières années, aidèrent le plus à la renaissance des émaux cloisonnés abandonnés depuis le XVe siècle, il convient de citer en première ligne M. Thesmar, dont les musées de Limoges, des Arts décoratifs, du South-Kensington, de Nuremberg, Genève, Vienne, Saint-Pétersbourg, Tokio, etc., possèdent des œuvres si justement remarquées aux

1. B. Cellini, *Trattato dell' Oreficeria*, cap. III.

1. Cette pièce intéressante, qui doit dater du milieu du XVe siècle, fait partie aujourd'hui des collections du Musée de Kensington.

expositions où elles furent comme une sorte de révélation d'un art nouveau.

Si les procédés d'exécution, en effet, étaient, en apparence du moins, les mêmes que ceux des émailleurs de Limoges et des bords du Rhin du XIIIe et du XIVe siècle, l'application, eu égard aux résultats obtenus, était différente. Obligés de lutter avec les difficultés d'emploi d'une matière dont ils n'étaient pas absolument maîtres, d'emprisonner leurs émaux dans des caisses ou alvéoles de petite dimension, et, sous peine de les voir bouillonner ou s'écailler au feu, de les couper, pour ainsi dire, en multipliant les cloisons et les saillies réservées dans le métal, les émailleurs du moyen âge durent forcément, à quelques exceptions près, ramener leurs œuvres à des formules ou types qui offrent peu de variété, comme aspect, au point de vue technique.

M. Thesmar, ayant à sa disposition des émaux mieux préparés, plus résistants et d'une composition plus homogène, osa davantage. Les cloisonnages métalliques prirent une moins grande importance; il réserva de larges surfaces pour les fonds et sut associer habilement les émaux translucides sur paillons aux émaux opaques, trouvant ainsi des effets absolument nouveaux. Quelques-unes des pièces qu'il exposa en 1878, et qui étaient d'une dimension inconnue jusqu'alors, furent regardées, à juste titre, à cette époque, comme de véritables chefs-d'œuvre d'exécution.

Mais il ne devait pas s'arrêter là. Avec la passion qui s'empare insensiblement de tous ceux qui se livrent aux « Arts du feu », il voulut aller plus loin et supprimer ce que l'on pourrait appeler le *subjectile*, c'est-à-dire la plaque de métal sur laquelle les émaux sont appliqués, et laisser ceux-ci à l'état libre, ce qui, dans ses prévisions, devait leur donner un éclat plus puissant, plus harmonieux, et surtout plus franc que celui qu'ils recevaient des paillons sous-jacents. C'était en réalité le procédé des émaux dont parlent les anciens Inventaires, les émaux *per quos videtur dies*, ceux qui décorent le gobelet du Musée de Kensington. Nous ignorons si c'est cette pièce qui donna à l'habile artiste l'idée de faire cette tentative ou s'il y fut amené insensiblement par des essais successifs; la chose, du reste, importe peu, ses émaux en ce genre ressemblant aussi peu à ceux du Kensington que ses cloisonnés d'autrefois s'éloignaient de ceux des artistes du XIVe siècle.

Dans les coupes de M. Thesmar, en effet, l'émail n'est pas un simple accessoire comme dans la pièce que nous avons citée, il est toute la pièce elle-même. Les motifs décoratifs, fleurs, lambrequins, culots, etc., dessinés au moyen de minces linéaments d'or qui sertissent les émaux, se détachent sur un fond d'émail transparent ou opaque d'une pureté admirable, et le tout n'est maintenu sur le bord supérieur et à la base que par un mince cercle d'or. La gravure qui accompagne cet article donne une idée à peu près exacte du dessin de deux de ces coupes, mais ce que ni le crayon, ni la couleur même ne peuvent rendre, ce que la plume est impuissante à décrire, c'est la richesse harmonieuse, l'éclat puissant de ces émaux plus brillants et plus limpides que les pierres.

Nous ne savons ce qu'était la « merveilleuse coupe » que François Ier faisait admirer à Cellini, mais, à coup sûr, elle ne surpassait pas celles dont le Musée des Arts décoratifs vient de s'enrichir et qui resteront comme les premiers et les précieux témoignages d'une des plus admirables manifestations d'un art dont la France peut, à bon droit, s'enorgueillir.

EDOUARD GARNIER.

Nous ne ferons suivre cette substantielle étude de notre confrère et ami, M. Édouard Garnier, que d'une seule observation, mais qui a son importance, car elle servira à fixer une date pour l'histoire future de notre renaissance industrielle, et précisera un fait que bien peu de gens connaissent.

M. Édouard Garnier semble dire que les

émaux transparents de M. F. Thesmar sont une résurrection des anciens procédés ayant tous les caractères de la nouveauté. Évidemment ce n'est pas là le fond de la pensée du savant écrivain, car il doit connaître aussi bien que nous les remarquables œuvres exécutées en ce genre, en ces dernières années, par M. Boucheron, œuvres auxquelles nos voisins d'Autriche et d'Allemagne rendent un éclatant hommage, ainsi qu'on a pu le voir dans notre *Bulletin de l'étranger* (Voir la *Revue*, page 247). La vérité comme la justice exigent que l'on déclare que si M. Thesmar, avec un talent que l'on ne saurait trop proclamer, a su tirer des émaux transparents un effet absolument inédit dont le mérite lui est tout personnel, c'est à M. Boucheron que revient l'honneur d'avoir, le premier, il y a vingt-cinq ans aujourd'hui, remis en faveur ce procédé depuis longtemps perdu. C'est lui qui imagina de lancer ce joli bijou, une hirondelle peinte sur un simple disque d'or. Ensuite vinrent des pendants d'oreille qui enchâssaient dans leurs fins réseaux d'or les lumineux émaux aux chatoyantes couleurs, puis ce fut toute une série d'objets, présentant, sous les formes les plus diverses, une application toujours ingénieuse de l'émail translucide.

C'est un émailleur fort habile, Riffault, qui exécuta pour M. Boucheron ces merveilleux bijoux. Est-ce Riffault qui a *réinventé* les émaux transparents? Pour les personnes qui aiment l'exactitude et que peuvent intéresser ces questions, je révélerai ici un fait que bien peu de gens, à ce que je crois, connaissent (pas même peut-être M. Boucheron) et dont je me porte garant. Riffault avait appris le secret de l'émail translucide d'un zouave, retour d'Afrique, un certain Briet, lequel sans doute dut le recevoir de quelque obscur artiste d'Orient. Quoi qu'il en soit, Riffault, pour exploiter l'invention, s'entendit en 1865 avec la maison Samper, qui était alors rue de la Paix, et lui donna ses premiers travaux. Mais aucune de ses œuvres ne se vendit. Le public ne sut pas en apprécier le charme. Alors Riffault, à l'expiration de son traité, vint trouver M. Boucheron, le grand oseur, le novateur hardi qui déjà s'était signalé par tant d'heureux traits d'audace. Celui-ci commanda à Riffault une magnifique glace, actuellement chez lord Dudley, puis un cadre à portraits, enfin diverses parures, toutes enrichies de ces brillants émaux. Le succès vint, et l'on n'a pas oublié les dernières œuvres exposées par M. Boucheron, ni la coquille aux vastes dimensions que porte un enfant modelé par Chapu, ni la lanterne de 1878, ni la délicieuse bonbonnière pas plus grande qu'une pièce de cinq francs et qui est formée de petites pièces d'émaux transparents sertis comme des vitraux. Les efforts de M. Boucheron ont porté leurs fruits et ont provoqué des imitateurs; comme on a pu le voir à l'Exposition de 1889, les orfèvres russes essayent à leur tour d'employer des émaux transparents, et le Musée des Arts décoratifs possède une minuscule bonbonnière acquise chez l'un d'eux, qui atteste que si nos rivaux ne viennent que bien loin après nous, du moins ils cherchent à nous suivre, et se tiennent au courant de nos travaux.

Tout ceci, assurément, n'est pas pour enlever une part quelconque des éloges dus aux admirables coupes de M. Thesmar. Mais cela devait être dit.

VICTOR CHAMPIER.

L'ÉMAIL AU XIXe SIÈCLE

COUPES EN ÉMAIL TRANSLUCIDE

EXÉCUTÉES PAR M. F. THESMAR (1890)

ACQUISES PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART INDUSTRIEL EN AUTRICHE

(*Fin* [1].)

IV

L'ENSEIGNEMENT EN HONGRIE
LE MUSÉE ET L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS A BUDA-PEST

A Hongrie, après l'Autriche, a entrepris d'organiser chez elle l'enseignement des arts appliqués à l'industrie. Elle est beaucoup moins avancée dans cette voie, mais elle y marche avec l'ardeur et la résolution qui sont dans le caractère des hommes de ce pays. Les mesures prises par ceux qui se sont mis à la tête du mouvement témoignent de leur clairvoyance autant que de leur énergie.

Ce mouvement est surtout marqué dans la capitale, à Buda-Pest; il n'est suivi de loin que dans un petit nombre de villes secondaires. Je n'aurai pas ici, comme pour l'Autriche, à retracer le plan d'un vaste ensemble d'institutions liées entre elles, faisant rayonner l'instruction du centre vers les extrémités. On ne trouverait pas d'ailleurs, en beaucoup d'endroits, les éléments indispensables à la fondation d'écoles semblables aux *Staatsgewerbeschulen* et aux *Fachschulen* de l'Autriche. Seule celle de

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, XIe année, page 227.

Buda-Pest réunit, comme les grandes écoles de l'État en Autriche, l'enseignement propre à une grande variété d'industries; et, comme cette ville possède, en outre, une *Kunstgewerbeschule* et un *Kunstgewerbemuseum*, il semble au premier abord que la Hongrie ait réalisé, dans sa capitale, le plan idéal d'une école de l'État, comme l'Autriche ne l'a pu faire encore qu'à Vienne et tout récemment à Prague. Les faits ne répondent pas entièrement à ces apparences; mais l'œuvre est assez avancée pour que l'on puisse croire le succès assuré dans un avenir assez prochain. Ni l'habileté, ni la persévérance ne manquent à ceux qui la conduisent, ni l'empressement à ceux qui sont appelés à en profiter.

L'Exposition universelle de Paris, en 1867, a donné la première impulsion. Le musée industriel autrichien était déjà fondé. Il était plus facile de se proposer un pareil exemple que de l'imiter. L'argent manquait. Des membres des cercles des arts (*Kunstverein*) et de l'industrie (*Industrieverein*) se concertèrent et songèrent d'abord à faire appel à la générosité des particuliers. La ville de Buda-Pest vota une subvention de 3 000 florins pendant six ans. Le gouvernement se montra disposé à seconder ces efforts. La fondation du Musée hongrois des arts industriels (*Ungarisches Kunstgewerbemuseum*) date, en réalité, de 1872, après que le Reichstag eut voté la somme de 50 000 florins, au moyen de laquelle des acquisitions devaient être faites à l'Exposition universelle de Vienne. Enfin, en 1878, à la suite de la dernière Exposition universelle de Paris, où la Hongrie avait sa section nationale, le ministre de l'instruction publique prit le musée dans ses attributions et un budget annuel de 21 300 florins lui fut alloué. Il fut définitivement organisé deux ans après. Son statut le plaçait sous l'autorité de l'inspecteur général des musées et bibliothèques avec un conseil de surveillance nommé pour trois ans. Les collections, enrichies d'un assez grand nombre d'antiquités nationales de la Hongrie et d'objets rapportés d'une expédition dans l'extrême Orient, furent portées dans les locaux de la *Kunstlerhauss*, mis à la disposition du musée par la société des artistes et qu'elles occupent encore; mais elles n'y sont installées que provisoirement.

Ces collections se sont encore accrues depuis lors par des dons et des acquisitions. Quelques séries ne sont pas sans valeur : on les apprécierait mieux sans doute si elles n'étaient pas confusément entassées dans une partie du palais des artistes hongrois.

L'École des arts décoratifs (*Kunstgewerbeschule*), fondée en 1880, est plus mal partagée encore; car, faute d'un local convenable, ses classes ou ateliers sont disposés dans plusieurs maisons particulières situées à d'assez grandes distances l'une de l'autre. Il paraît difficile que dispersées à ce point et d'ailleurs imparfaitement pourvues de modèles, elles puissent avoir une autre valeur que celle que peut donner à chaque classe individuellement le maître qui la dirige. Il s'y est formé pourtant quelques bons élèves. Les travaux, conservés à l'école, de ceux qui l'ont quittée témoignent en leur faveur. Le certificat d'études délivré à la sortie est recherché parce qu'il a été pour plusieurs la plus efficace des recommandations. Des élèves qui sont devenus des maîtres à leur tour y envoient à présent de nouvelles recrues mieux préparées qu'ils ne l'étaient eux-mêmes à leur début.

Sous la même direction que l'École des arts décoratifs est placée une École normale pour les professeurs de dessin; cette école est même de fondation plus ancienne. Dès 1871, la diète hongroise votait en sa faveur une subvention annuelle de 50 000 florins. Elle est établie depuis 1876 dans un beau bâtiment à deux étages construit pour elle dans la grande avenue Andrassy et contigu à la *Kunstlerhauss*, où se trouve actuellement le Musée des arts et de

l'industrie. C'est elle qui forme tout le corps enseignant des arts du dessin en Hongrie; il n'existe aucune autre école pouvant y suppléer dans le pays.

Le nombre des élèves varie de 100 à 110 par an. Dans ce nombre sont quelques femmes : il y en avait 10 en 1888. Les jeunes gens qui entrent dans cette école, venant ordinairement du gymnase ou de l'école professionnelle, ne sont guère plus avancés, il faut en convenir, que les élèves qu'ils sont destinés à instruire un jour, et l'on est surpris quand on voit les dessins d'épreuve de ces futurs professeurs; mais j'ajoute qu'on ne l'est pas moins de leurs progrès quand on rapproche ces dessins de ceux qu'ils font à la sortie, après trois années d'études. Les élèves commencent par une année préparatoire, suivie de deux années (de trois au besoin) de cours réguliers, qui comprennent le dessin et le modelage de la figure et de l'ornement, le dessin industriel, le dessin d'architecture, la gravure sur bois et sur métal, la géométrie jusqu'à la géométrie descriptive, l'anatomie, l'histoire des arts et le français. Dans la dernière année, des leçons spéciales les initient à la connaissance et à la pratique des méthodes d'enseignement.

Tous les élèves de l'École normale de dessin ne deviennent pas professeurs dans les écoles publiques de la Hongrie. Quelques-uns veulent être artistes sans se vouer à l'enseignement. Ici comme en Autriche et ailleurs une pente facile conduit à l'École des beaux-arts des vocations qui ne sont pas toujours suffisamment déterminées.

Je n'ai point à parler de l'École des beaux-arts, pas plus que du musée National hongrois, du Musée de peinture, ni de tout autre établissement où l'on ne s'occupe pas d'apprendre l'application de l'art à l'industrie. Je dirai toutefois que le Musée national n'a pas seulement fourni au Musée des arts décoratifs un contingent notable de modèles : ceux qu'il conserve peuvent être aussi communiqués dans des salles d'étude et même le soir, en hiver.

J'arrive à la *Mittelgewerbeschule*, qui constitue, avec le Musée technologique (*Technologisches Gewerbemuseum*), auquel elle sera prochainement réunie, la *Staatsgewerbeschule* de Buda-Pest. C'est une école purement industrielle et plus précisément une école ouvrière. Les jeunes gens qui sortent des gymnases et des *Realschulen* suffisamment préparés peuvent entrer au *Polytechnicum*, qui est une école d'ingénieurs et de chefs de fabrication; les chefs de travaux et maîtres ouvriers reçoivent à la *Mittelgewerbeschule* une éducation théorique et pratique très complète. Pour y entrer, il faut avoir fait avec succès la quatrième classe d'une *Bürgerschule*, d'un gymnase ou d'une *Realschule*, ou la troisième classe d'une école d'apprentissage, ou subir un examen qui prouve que l'on a acquis des connaissances équivalentes. Les études durent trois ans. Dans la première année, elles ont un caractère général et sont communes à tous; dans les suivantes, les études générales n'occupent plus qu'une partie du jour, et chacun prend sa spécialité : construction et bâtiment, travail du bois, du métal, mécanique, chimie industrielle, organique ou inorganique; l'industrie textile ne fait pas encore partie de ce programme, mais elle y doit aussi entrer par la suite. Les élèves ne passent pas tout le temps dans les classes, ils doivent en occuper environ le tiers (au minimum douze heures par semaine) dans des ateliers et des laboratoires. Le nombre d'heures qu'ils ont à donner au dessin (et au modelage) est au moins égal; car, si l'école est exclusivement industrielle, on veut cependant que, dans les industries où le dessin a sa part, les élèves n'aient plus tard à demander de modèles à personne. Pendant les vacances mêmes, ils doivent travailler un certain nombre d'heures dans un atelier. En arrivant dans la ville où ils comptent demeurer, on exige qu'ils fassent déclaration de leur profession, et, au retour, ils

ont à rapporter une attestation de ce qu'ils ont fait, délivrée non pas par un patron, mais par une commission composée de fabricants et présidée par le représentant du gouvernement.

Le nombre des élèves n'est pas encore très élevé. Il était de vingt au début, en 1879, de soixante-six en 1885; il avait donc déjà plus que triplé. Depuis 1886 l'école a cessé d'être gratuite; cependant le nombre des élèves va toujours en augmentant. Elle sera cette année même installée dans de vastes bâtiments qui viennent d'être construits pour elle. C'est là qu'elle doit être réunie avec le Musée technologique, qui a eu jusqu'à présent une existence séparée.

Ce musée, qui renferme des collections de modèles, d'échantillons, d'appareils, d'outils, etc., a aussi des cours d'un caractère particulier. Chacun n'a pas plus de six auditeurs, choisis parmi les meilleurs ouvriers et apprentis et envoyés par leurs patrons, chaque fois qu'un de ces cours, qui ne doit durer qu'une quinzaine de jours, est annoncé. Le nom de cours ne leur convient même pas exactement : ce sont des leçons pratiques, qui portent (quelquefois à la demande des industriels) sur une invention, sur un procédé, sur une machine nouvelle. D'autres leçons ou conférences sont faites pour un plus grand nombre d'assistants. Le Musée technologique a aussi des salles de dessin, et enfin une petite bibliothèque, mais qui reste jusqu'à présent à peu près inutile. L'ouvrier qui n'a pas passé par l'école n'y vient pas. Il semble, me disait-on, qu'il ait peur du livre.

La *Mittelgewerbeschule* et le *Technologisches Museum* constituent, comme on voit, une véritable école d'arts et métiers, une école supérieure pour une élite d'ouvriers. C'est parce qu'elle s'adresse à ceux-ci qu'elle mérite son nom de *Mittelgewerbeschule*, et parce qu'elle tient le milieu entre le *Polytechnicum* et d'autres écoles plus populaires. A côté d'elle il fallait non seulement qu'il y eût une école offrant une éducation plus artistique, qui est la *Kunstgewerbeschule,* mais encore, pour la masse des artisans qui dans leur métier ne peuvent se passer du dessin, une autre école plus élémentaire, plus largement ouverte à tous les travailleurs. Cette école existe sous le nom de *Hœheregewerbezeichenschule* (école supérieure de dessin industriel). Ce n'est pas une école de l'État, mais une école municipale. On y apprend à dessiner et à modeler. Il y a autant de classes que de groupes d'industries; de plus, un cours libre de dessin et de modelage (*Offene Zeichen und Modellirschule*), et un cours préparatoire pour les commençants trop âgés; car il y vient aussi des hommes faits, arrivant quelquefois de fort loin, aux frais de leur commune ou à l'aide des subsides fournis par quelque riche personnage. Quelques-uns, qui n'ont pas ces ressources, ont économisé pendant la belle saison de quoi passer à Pest les mois d'hiver. Chaque place à l'école est attendue et remplie aussitôt qu'elle devient vacante. Si je dois m'en rapporter aux renseignements que j'ai recueillis, il a fallu refuser, en 1887, 622 postulants. Le nombre des élèves présents à différentes heures dépasse 900. En attendant la construction d'un édifice approprié, pour laquelle la municipalité a voté un crédit de 280 000 florins, un quatrième étage comprenant six salles, et dont on a utilisé jusqu'aux corridors, doit suffire à cette affluence. Les leçons s'y succèdent le matin, dans la journée, le soir et aussi dans les matinées du dimanche; deux salles du bâtiment de la Redoute, dans une autre partie de la ville, ont encore été mises à la disposition de l'école : on y fait les cours pour les serruriers, les peintres en bâtiments et les maçons.

Buda-Pest possède encore une école de peinture pour les jeunes filles, une école de peinture en vitrail et une école pour la construction des instruments de précision. Plusieurs

grands fabricants entretiennent des écoles de dessin avec application à leur industrie propre : ces écoles sont très fréquentées. Je citerai celle de la maison Fischer (céramique), qui compte, m'a-t-on dit, une soixantaine d'élèves, lesquels vont aussi à la *Hœheregewerbezeichenschule*.

Ces exemples sont suivis dans quelques autres villes. Ainsi à Fünfkirchen, qui est un centre important de fabrication céramique, une école de dessin est annexée à l'usine de M. Szolnay.

Des écoles publiques existent encore à Unghwar pour les poteries, à Gross-Beeskerek pour les tapis, à Klausenburg et à Hermannstadt, en Transylvanie, pour les poteries et les tissus.

L'école de Kaschau, qui porte le titre de *Staatsgewerbeschule*, est une école de mécanique, de métallurgie et de construction de chemins de fer.

L'énumération qui précède des écoles spéciales fondées dans quelques villes ne peut donner une idée tout à fait exacte de l'enseignement du dessin en Hongrie et des encouragements donnés à l'industrie. Le gouvernement est attentif à seconder les efforts des municipalités pour la fondation des écoles. Elles fournissent ordinairement le local, quelquefois des subsides. Le plus souvent l'État intervient; il donne de l'argent, en se réservant la surveillance des écoles, le choix des maîtres et des modèles. Chaque commune où sont établis de trente à quarante patrons, ou environ cinquante apprentis, doit avoir une école (*Sparos Tannlok Iskola*) qui est l'équivalent d'une *Fortbildungsschule*. Pest a dix-huit écoles de ce degré, pour lesquelles la ville dépense 76 840 florins et qui comptent 7 834 écoliers. Dans le pays tout entier 38 000 apprentis reçoivent dans des écoles pareilles un complément à l'instruction insuffisante de l'école primaire. Dans toutes une part est faite au dessin.

De plus, chaque circonscription renfermant plus de 5 000 habitants devrait avoir une école primaire d'un degré plus élevé (*Hœhere Volksschule*) pour des élèves sortant de le *Volksschule* ou d'une *Bürgerschule*. Puis, afin de mettre l'éducation en rapport avec les besoins des jeunes gens destinés à entrer de bonne heure dans l'industrie, il a été décidé qu'à toutes les *Bürgerschulen* seraient annexés des ateliers d'apprentissage (*Lehrwerkstatten*) où, au besoin, avec le concours d'ouvriers, on leur donnerait, à des heures déterminées, l'instruction pratique de leur métier, et où ils apprendraient à dessiner. Le premier atelier de ce genre a été ouvert à Buda-Pest, en 1882, pour les industries du bois (menuiserie, ébénisterie, tournage), et plus tard, dans une dizaine d'autres villes, il en a été fondé de semblables, tant pour les filles que pour les garçons.

Pour les *Hœhere Volksschulen*, créées presque toujours en vue des besoins bien indiqués d'une population industrielle, un premier essai a été fait dès 1870; d'autres écoles semblables ont été depuis établies, mais seulement dans un petit nombre de localités.

Je n'ai pas parlé de la Croatie, où des efforts ont été faits pour reprendre et entretenir la tradition d'anciennes industries nationales et pour introduire celles qui manquent encore au pays. On y paraît compter peu sur l'aide du gouvernement hongrois. Sans attendre que l'aide vînt d'en haut, on y a commencé par s'aider soi-même. Agram, la capitale de la Croatie, possède une école des arts industriels. L'honneur de sa fondation appartient à la société des arts (*Kunstverein*) de cette ville, et avant tout au grand évêque croate Strossmayer, l'âme de ce pays et le promoteur de tout ce qui s'y est fait pour le réveil de son passé glorieux et pour sa reconstitution. Le *Kunstverein*, loin de croire, comme on fait

ailleurs, que l'art doit se tenir à distance de l'industrie, a pris à tâche de les rapprocher. Il a installé dans une maison particulière un petit musée renfermant une collection de costumes de toutes les provinces jougo-slaves, plus de six mille spécimens de broderies, des tissus d'une légèreté extrême que les femmes fabriquent dans les villages, des tapis faits aû métier, des ustensiles de bois sculpté ou gravé, des poteries, des plateaux de cuivre ou de fer battu, etc.; ce sont là les industries du pays. Parallèlement au musée, une école d'art industriel a été fondée il y a six ans; elle a grandi, et il est devenu nécessaire de lui construire un nouveau local où elle vient d'être transportée. C'est une école de garçons. Ils peuvent y entrer vers leur onzième ou douzième année, au sortir de l'école primaire. Après une année d'études générales, chacun commence l'apprentissage d'un métier. Cependan tous continuent à faire ensemble pendant la deuxième année les études préparatoires pour les divers métiers (menuiserie, tournage, serrurerie, peinture en bâtiments, peinture céramique, taille des pierres, construction); c'est seulement dans la troisième et dernière année qu'ils se séparent et se vouent exclusivement à l'exercice d'une profession. Pendant les trois années, le dessin fait le fond principal des études. Quelques femmes viennent aussi apprendre à l'école la peinture céramique. Une école de tapis a été ouverte pour elles au mois d'octobre 1887; elle doit devenir par la suite une annexe de l'école principale, que l'on appelle dès à présent *Staatsgewerbeschule*. Il y a encore à Agram, pour les femmes, deux écoles de broderie.

Enfin, je rappellerai, sans avoir à y insister, que cette ville possède un musée national riche en séries archéologiques et une galerie de peinture due à la munificence de l'évêque de Diakowo, Mgr Strossmayer, où se trouvent quelques bons tableaux.

J'arrête ici cet exposé de la situation de l'enseignement des arts appliqués à l'industrie dans l'Autriche-Hongrie. J'aurais désiré pouvoir traiter avec plus de développement quelques points que je n'ai fait que toucher, entrer dans tous les détails de l'organisation des écoles, comparer les résultats qui y ont été obtenus; mais, après un rapide voyage de quelques semaines, et quelques heures seulement passées dans celles que j'ai vues fonctionner, je ne puis me flatter de les connaître assez bien pour en dire davantage et pour porter sur elles un jugement. Je me suis appliqué surtout à me rendre compte de l'organisation, très près de sa perfection aujourd'hui, de l'enseignement en Autriche, mais qui, dans ce pays même, n'est bien connue que de peu de personnes.

On m'a dit à Vienne, quand j'ai annoncé l'intention d'entreprendre cette étude, que je n'y trouverais que de la confusion. J'ai essayé d'y voir clair. Je serais heureux si j'avais pu donner l'impression que j'y ai réussi.

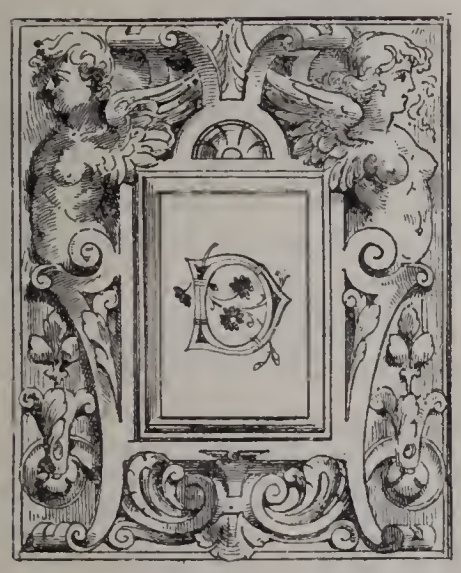
E. Saglio.

Entablement d'une cheminée en noyer sculpté, exécuté par MM. Flachat et Cochet.

L'ART DÉCORATIF A LYON

I. — LE MEUBLE

MM. FLACHAT ET COCHET



De toutes les villes de France, Lyon est assurément celle qui, après Paris, est le foyer le plus actif, le plus ardent, le mieux entretenu de nos industries d'art. Ce ne sont pas seulement ses soieries magnifiques et sans rivales dans le monde entier qui témoignent de sa supériorité séculaire dans l'art décoratif. Le goût délicat de la vieille cité lyonnaise pour la composition ornementale se traduit de longue date, sinon avec autant d'éclat, du moins avec des qualités également puissantes dans les autres branches industrielles. L'orfèvrerie religieuse y compte un de ses représentants les plus habiles, M. Armand Calliat, dont les productions à l'Exposition universelle de 1889 ont paru empreintes d'un sentiment si profond, si personnel, et qui, sous le rapport de l'exécution, ne redoutent ni à Paris ni ailleurs aucune rivalité. L'art de la broderie y est cultivé avec une virtuosité sans égale, soit pour les vêtements sacerdotaux, soit pour les parures féminines. Le vitrail y est florissant, grâce à M. Lucien Bégule, dont la petite composition dessinée par Grasset, qu'il avait fait figurer au Champ de Mars, était peut-être ce qu'il y avait de plus original dans la section des peintres-verriers. Quant à l'art de l'ébénisterie, qui, il y a trois ou quatre cents ans, était déjà une des gloires de la ville de Lyon, il y est cultivé par une maison de premier ordre, celle de MM. Flachat et Cochet.

C'est de cet art spécial que nous voulons parler aujourd'hui. Les meubles lyonnais, dans l'histoire des industries décoratives, occupent une place particulièrement importante. Ils ont un caractère, un style à eux, qu'il n'est pas très difficile de définir, auquel on les recon-

Décoration de pilastre en staaf exécuté par MM. Flachat et Cochet.

nait assez aisément au milieu du bric-à-brac des riches collections où une place brillante leur est faite, et qui tient à la fois aux qualités sérieuses et consciencieuses, à l'adresse de main des ouvriers, et au tempérament même de la race de ce pays. « La province lyonnaise, a dit M. Edmond Bonnaffé, dans sa savante *Histoire du meuble au XVIe siècle* [1], qui tient si peu de place sur la carte, occupe dans notre histoire une surface considérable. L'abondance de ses monuments de bois, leur grand style et leur admirable exécution, le talent de ses artistes, leur rayonnement au dehors, font de l'école lyonnaise la seconde école de France. Son influence s'étend sur toutes les régions voisines. Au nord, elle pénètre dans la basse Bourgogne; à l'ouest, elle entame une partie de l'Auvergne et du Bourbonnais; à l'est, elle confine à la Suisse; au sud, elle descend avec le Rhône, côtoyant le Languedoc et le Dauphiné, jusqu'aux limites de la Provence. » Puis, essayant de déterminer les signes par lesquels se distinguent les meubles de provenance lyonnaise, le même écrivain ajoute : « En étudiant la fabrique lyonnaise, on reconnaît aisément divers procédés de décoration qui dénotent des époques et des ateliers différents. L'un des plus anciens consiste à graver dans le bois des rinceaux ou des fleurons dont les creux sont remplis de mastic blanc; cette façon de damasquinure sur bois s'appelait *moresque blanche*. L'arabesque vermiculée est encore un procédé que toutes les écoles ont pratiqué, mais qui se rencontre surtout dans l'école lyonnaise. Certains ateliers l'ont adoptée d'une façon presque exclusive, garnissant les panneaux et les frises d'un réseau de vermiculations entrelacées et fleuronnées; ce parti pris décoratif est d'une grande distinction. Sous Charles IX et Henri III, les perspectives d'architecture sont à la mode; on les place dans les panneaux de meubles et de boiseries, comme le témoigne encore la porte d'une maison de la montée Saint-Barthélemy (au musée de Lyon [2])... Vers la fin du siècle, la bretture, signe avant-coureur de la décadence, commence à se répandre dans le Lyonnais. »

Bien avant le XVIe siècle, Lyon possédait une très florissante école de menuisiers et de sculpteurs en bois qui

1. 1 vol. in-8, page 87 (Rouam, éditeur, 1887).
2. Gravée dans les *Recherches sur l'architecture lyonnaise* de P. Martin.

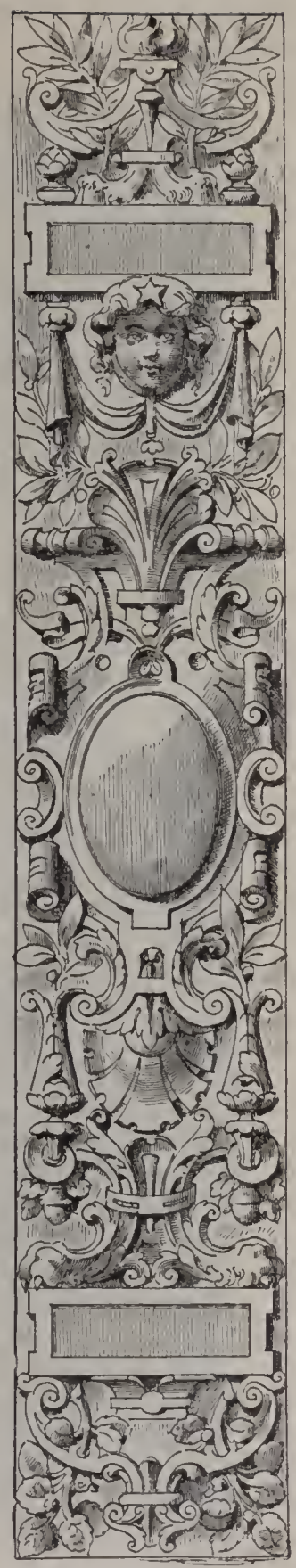
SOIERIES LYONNAISES (XIXe SIÈCLE)

TISSU FOND DE SATIN, DÉCOR DE FLEURS & FEUILLAGE

EXÉCUTÉ PAR MM. SCHULTZ-GOURDON ET Cie

était célèbre. A l'époque de la Renaissance, l'antique cité dut à sa situation géographique de recevoir une des premières l'influence de l'Italie. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les dressoirs et buffets de cette période pour se rendre compte du degré de pénétration de l'influence italienne dans l'esprit des artistes lyonnais. « Les médaillons d'empereurs à faible relief, les enfants ronds et potelés, d'un dessin plein de grâce, la forme des écus, le jet des guirlandes, la correction anatomique, le coup d'outil souple, moelleux, enveloppé [1] », attestent que les huchiers et tailleurs d'images d'alors étaient en contact avec les artistes de la péninsule, mais qu'ils gardaient en même temps la forme des meubles habituelle en France et non en usage chez le peuple voisin. L'école lyonnaise fut surtout active et brillante depuis le règne de Henri II jusqu'à celui de Henri IV. Un de ses chefs fut Bernard Salomon, surnommé le Petit-Bernard, artiste célèbre dont les compositions sont des modèles de goût. La merveilleuse armoire qui est au musée du Louvre et qui provient de l'ancienne collection Revoil pourrait avoir été dessinée par lui. Un autre atelier un peu postérieur et également habile a produit les sculptures méplates, les profils effacés, les moulures légèrement gravées, les montants garnis de palmettes et de culots, parfois de cariatides minces et allongées qu'on remarque dans les beaux cabinets des collections Adolphe de Rothschild, Spitzer, Foulc, Gavet, Rougier, du musée de Lyon, etc. Au XVIIe siècle, la menuiserie était si bien en honneur dans la région qu'on en faisait un motif constant de décoration soit dans les habitations privées, soit dans les églises. Les archives de Lyon ont conservé le nom du sculpteur en bois qui décora l'Hôtel de Ville et qui orna les cheminées, les plafonds, les cadres de guirlandes de fleurs ou de fruits, de mascarons et de figures : il se nommait Lefebvre [2]. L'ornementation était plus lourde alors qu'à l'époque précédente; mais elle avait conservé cette qualité distinctive de l'art lyonnais, l'ampleur et la force, l'exécution parfaite, la beauté des matériaux.

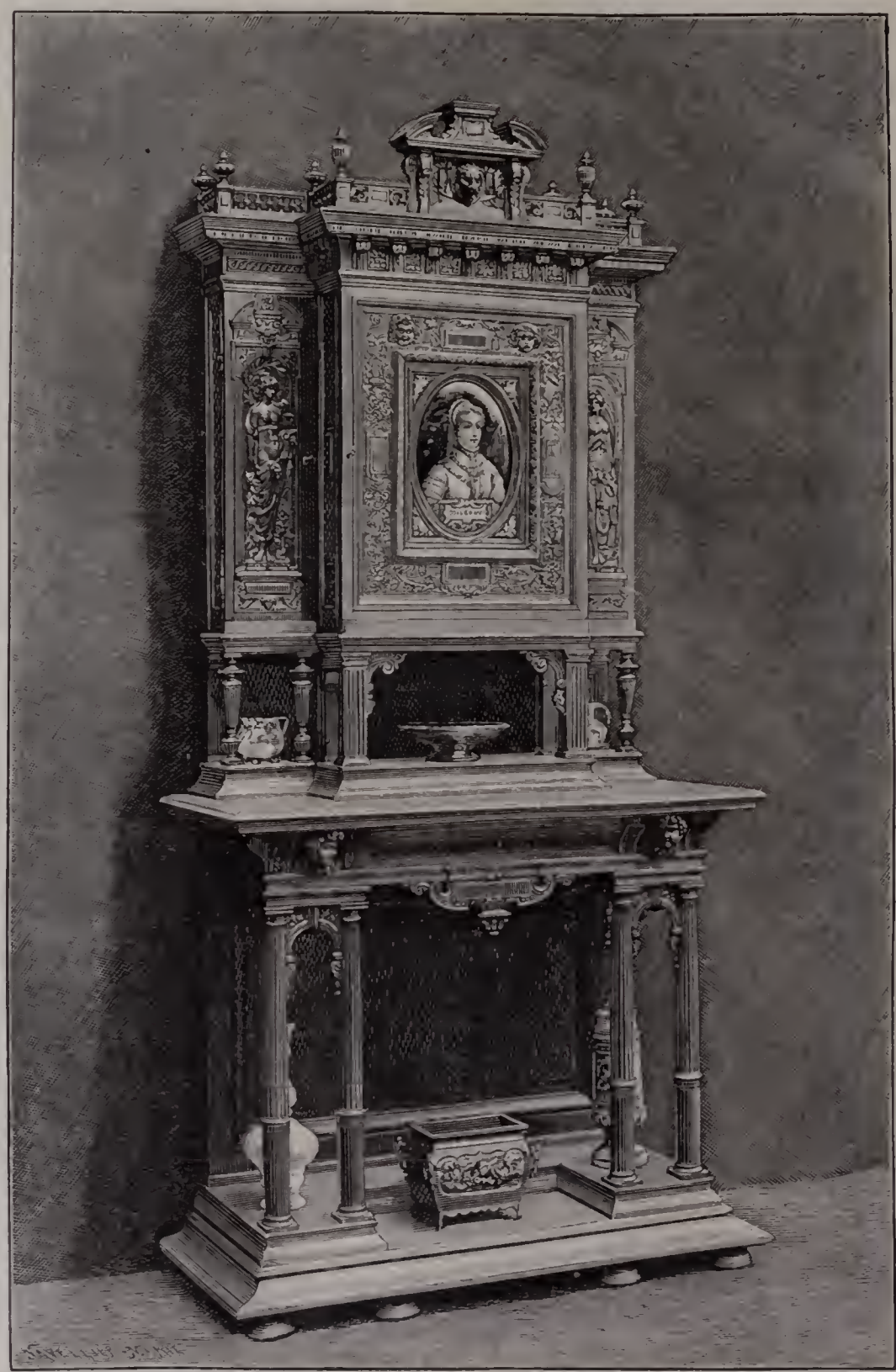
C'est à cette école, c'est à ces traditions que se rattachent aujourd'hui les ateliers de MM. Flachat et Cochet, qui ont remporté à la dernière Exposition universelle un succès salué par tous les critiques compétents. M. Henry Havard, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, a analysé avec les plus grands éloges leurs créations d'un goût sobre et élégant. Dans la *Revue de l'Exposition universelle*, dirigée par notre éminent collaborateur,



Pilastre d'un meuble en noyer sculpté.

1. Ed. Bonnaffé, ouvrage cité.
2. Voir Pernetti. *Lyonnais dignes de mémoire*, t. II, p. 131.

M. L. de Fourcaud, on a aussi dit les mérites de leurs ameublements si purs de style, d'une allure noble et cossue, d'une architecture presque toujours impeccable, ce qui est malheureu-



Meuble credence en noyer sculpté, orné d'un médaillon en émail, exécution de MM. Flachat et Cochet.

sement trop rare de nos jours. Faire du nouveau sans tomber dans la fantaisie incorrecte et dans la bizarrerie, chercher des formes et des décors bien appropriés à leur destination sans

Miroir en bois sculpté et doré (composition de M. Gaspard André, architecte, exécuté pour M. J. Gillet, de Lyon, par MM. Flachat et Cochet.

choir dans l'excessif ni dans l'excentrique, être de son temps sans violenter la muse de l'originalité, qui se laisse volontiers aller à l'incohérence, enfin créer des meubles à l'usage des gens de goût, de sens rassis et de mœurs posées, ennemis du luxe tapageur et de la richesse voyante, tel est le programme suivi par cette maison dont les productions font le plus grand honneur à l'art français. Leurs œuvres, ainsi que l'a dit un connaisseur émérite, sont « bons et honnestes meubles, propres à rester dans les familles et à faire honneur aux petits-fils comme aux aïeux ». Ce sont des ouvrages soignés, solidement assemblés, ne semant pas eurs moulures décollées, ne perdant pas leurs placages effeuillés à toutes les intempéries. Ils sont pris surtout dans ce beau noyer, sans égal parmi les plus rares essences, dont la sculpture en plein bois est parée d'un réseau de veines, courant à la surface des reliefs,

Table en noyer sculpté, exécutée par MM. Flachat et Cochet.

suivant le caprice du ciseau, les rattachant au fond et enrichissant la forme sans en faire perdre le sens.

Les origines de la maison Flachat et Cochet remontent aux dernières années du XVIIIe siècle. Elle ne faisait guère alors que de la miroiterie. Un de ses chefs, Ch. Guillon, homme d'initiative et de goût, s'était efforcé de donner à ses ateliers de menuiserie et d'ornement, un heureux développement, et ce fut lui qui, de 1845 jusqu'à 1855, exécuta à Lyon un certain nombre des rares travaux d'art décoratif que l'on commandât à cette époque. Il avait pour principal dessinateur M. Jean Flachat, un tout jeune homme alors, qui avait appris l'architecture avec un maître dont le nom reste inscrit au livre d'or de l'art lyonnais, Dupasquier. En 1855, M. Ch. Guillon étant venu à mourir, sa veuve passa à M. Jean Flachat la succession de la maison en lui donnant sa fille en mariage. Peu de temps après, M. Cochet entrait également dans la famille et devenait associé. Ces deux hommes d'énergie et de volonté sont parvenus en moins de vingt années à transformer l'ancienne manufacture de miroiterie en une maison d'ameublement de premier ordre, pourvue d'une organisation aussi complète qu'on la peut souhaiter, et capable d'exécuter les travaux les

BOIS SCULPTÉ (XVIIIe Siècle)

PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ, TRAVAIL FRANÇAIS (XVIIe SIÈCLE)

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

plus compliqués. Ils ont dressé un personnel de dessinateurs et d'ouvriers qu'ils ont dans la main, qu'ils dirigent comme un chef d'orchestre ses musiciens, ne se bornant pas aux œuvres d'ébénisterie dont nous disions plus haut la grande valeur, mais se chargeant de tout ce que comporte la décoration intérieure d'une maison, depuis les ornements en pâte carton-pierre et staaf, jusqu'aux tentures et accessoires des tapissiers, de façon à donner à l'ensemble de leurs travaux cette unité, cette harmonie, que réclame toute conception artistique véritablement élevée.

L'excellente influence que peuvent exercer dans une ville comme Lyon, au point de vue du goût, des établissements de ce genre est trop visible pour que nous ayons à insister. La direction imprimée par M. Flachat à ses ateliers d'ébénisterie a éveillé, cela n'est pas douteux, dans la riche bourgeoisie lyonnaise un certain sentiment d'élégance

Entre-jambe d'une table en chêne sculpté, exécutée par MM. Flachat et Cochet.

qui n'y existait pas et qui s'ajoute au besoin de confort convenant au tempérament de la race[1]. Le succès a répondu à ces efforts. Aujourd'hui MM. Flachat et Cochet, augmentant encore leurs moyens d'action, poussés par des amis de l'art, et pris d'une ambition assurément légitime, établissent à Paris une succursale de leur manufacture de Lyon. Le journal *le Temps*, dans une chronique récente, traitant cette question du mouvement des arts en province, parlait de cette installation et disait : « Il ne faut pas croire qu'une entreprise comme celle de MM. Flachat et Cochet ressemble à une affaire industrielle quelconque... Ici, l'élément principal, et celui qui est la garantie du succès, c'est le savoir, c'est l'expérience, c'est le sentiment artistique, c'est l'organisation des ateliers où règnent de longue

1. Dans la magistrale préface que M. Édouard Aynard, l'éminent président de la chambre de commerce et député de Lyon, a placé en tête du beau livre que vient de publier un éditeur de grand goût, M. Adrien Storck, *Lyon à l'Exposition de 1889*, nous lisons cette définition du tempérament des Lyonnais : « ... Le Lyonnais semble une race du Nord égarée dans le Sud, race de travailleurs pensifs qui, tout en portant haut ses regards, s'entend à exploiter la terre. Le Lyonnais s'agite dans les contraires, c'est pourquoi il paraît énigmatique. Tout se heurte en lui. Il est actif et contemplatif; c'est un mystique intermittent, secoué par le rude travail... L'ordre et la prévoyance, un bon sens un peu plat sont les maîtres ordinaires des affaires lyonnaises... Les industries artistiques sont représentées à Lyon d'une manière supérieure. »

date des habitudes de bonne exécution, une certaine manière de concevoir et une virtuosité particulière. Cet ensemble de qualités qui constituent l'excellence d'une maison, ce ne sont pas les millions qui les donnent, et les font d'un seul coup surgir. Lorsqu'on a su — au prix de quels longs efforts ! — organiser des ateliers qui possèdent d'heureuses traditions et où fleurit cette vertu rare, « l'homogénéité dans le travail », on peut transporter ces ateliers où l'on voudra : les œuvres qu'ils produiront auront toujours un cachet spécial, un caractère original. »

L'on ne saurait mieux dire, et nous ne pouvons que nous associer à de telles paroles. Nous ne doutons pas que MM. Flachat et Cochet ne conquièrent en peu de temps à Paris tous les véritables connaisseurs par les mêmes raisons qu'ils les ont conquis à Lyon. La cause de leur succès est en eux. En apportant dans notre grande cité les qualités spéciales de l'ébénisterie lyonnaise, cette saveur de terroir qui est si particulière, ils rendront, cela est certain, un réel service à l'art de l'ameublement. La santé de Paris ne vient-elle pas du sang que lui donne la province? Nous verrons dans la suite de ces études consacrées aux efforts des artistes et des fabricants de nos départements tout ce que l'on est en droit d'attendre d'eux, et ce qu'ils nous promettent d'originalité tempérée par le bon sens.

VICTOR CHAMPIER.

MOBILIER (XVIIe Siècle)

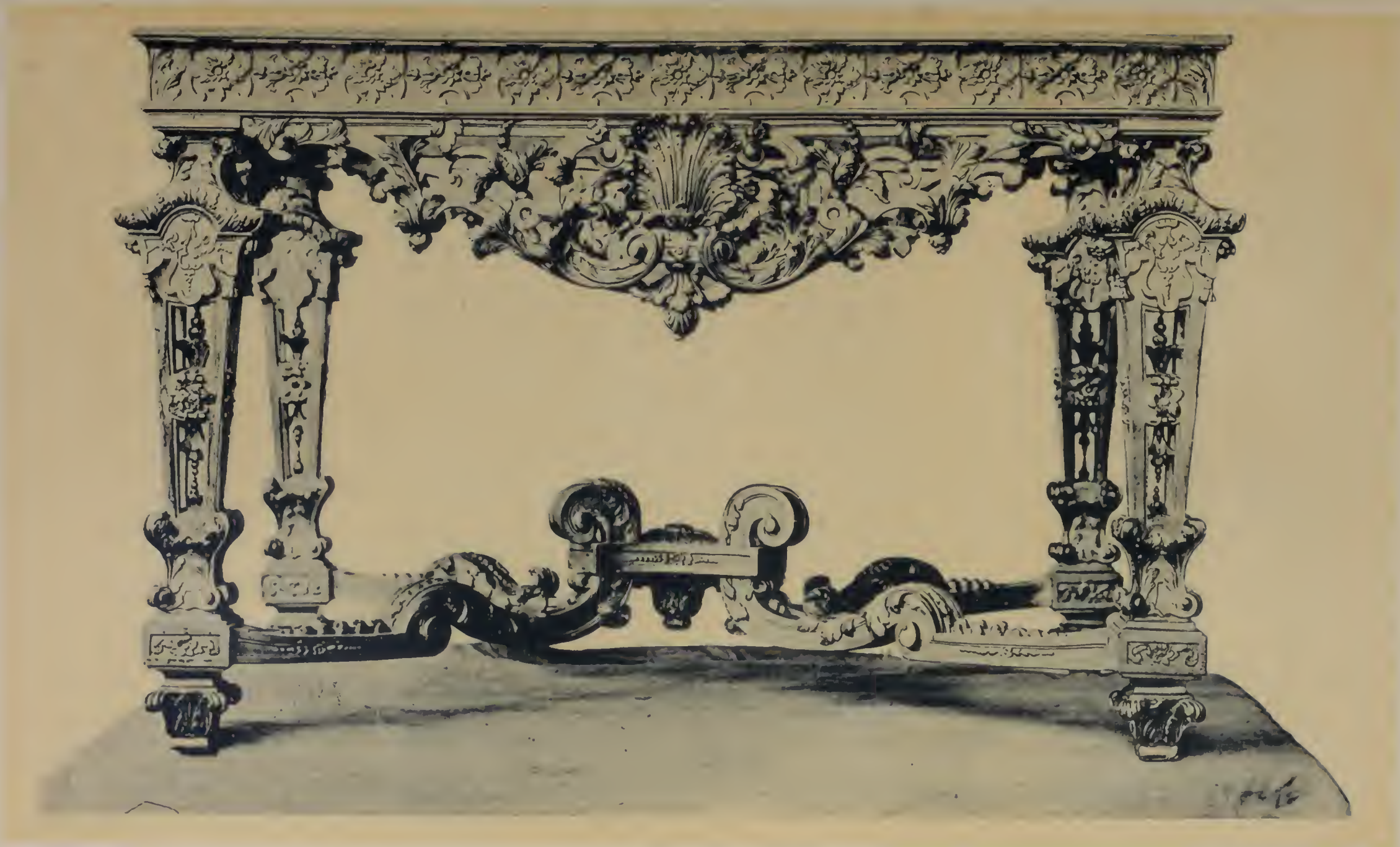


TABLE EN BOIS SCULPTÉ & DORÉ ÉPOQUE LOUIS XIV

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

ALSACE-LORRAINE

Une nouveauté décorative : la zoologie au microscope. — M. le professeur A. Schricker, directeur du Musée de l'art et de l'industrie à Strasbourg, fait depuis plusieurs années les plus consciencieuses recherches pour doter l'industrie textile d'éléments décoratifs aussi abondants qu'imprévus. Il emploie le microscope pour observer le monde des insectes et les détails invisibles à l'œil nu que présentent les moindres objets naturels : ce qu'il voit avec cet instrument, les mille formes curieuses et jusqu'ici inobservées par les artistes, il les traduit en dessins pittoresques dont les motifs sont, pour ainsi dire, innombrables. Il transforme ces organismes minuscules à la manière japonaise, les « stylise » et en tire de multiples applications décoratives pour l'industrie textile.

L'idée est assurément originale et il est certain qu'elle doit donner des résultats intéressants. Nous ferons connaître à nos lecteurs les dessins qu'une pareille méthode a pu inspirer à M. A. Schricker.

ALLEMAGNE

Les concours du musée de Nuremberg. — Le feu roi Louis de Bavière a fondé des concours annuels destinés à enrichir les collections du musée de Nuremberg et à stimuler les artistes contemporains de l'industrie. Pour l'année 1890-91, les concurrents sont invités à envoyer une *nappe d'autel* : l'auteur du modèle jugé le meilleur par le jury recevra un prix de 300 marks. Au lieu d'une nappe, les concurrents peuvent aussi envoyer un dessin en couleur de la nappe ou d'une draperie quelconque destinée à une église. Le lauréat de ce second concours recevra un prix de 200 marks.

Tous les travaux, ainsi que les dessins, doivent être déposés, avant le 15 juillet 1891, à la direction du *Bayerische Gewerbemuseum* de Nuremberg, où ils seront exposés publiquement du 1er août au 1er septembre, dans le Palais de l'industrie et du commerce.

La distribution des prix aura lieu le 25 août 1891, à l'occasion de l'anniversaire du jour de fête du défunt roi Louis II. Les travaux exécutés, ainsi que les dessins, resteront la propriété des concurrents; seulement il faut d'avance indiquer le prix de vente. A partir du 2 septembre, les objets exposés seront renvoyés franco à leurs propriétaires.

Outre ces prix en argent, des médailles d'or, d'argent et de bronze seront décernées, le 25 août 1891, aux meilleurs travaux qui, dans le courant de l'année dernière, ont figuré à l'exposition permanente du musée de Nuremberg pour participer au concours.

Les expositions technologiques de Leipzig. — Au mois d'avril 1891 s'ouvre à Leipzig la *Gewerbe Exposition*, consacrée à diverses industries et où l'on verra fonctionner les

outils et machines que ces industries emploient. On verra, par exemple :

Les 5, 6 et 7 avril, des essais pratiques d'outils servant à l'industrie du cuir et à la fabrication des chaussures;

Les 12, 13 et 14 avril, les machines de métaux;

Les 18, 20 et 21 avril, les machines de l'industrie du bois;

Les 26 et 27 avril, les machines employées à la fabrication du papier.

Un essai de fabrication de mosaïque a Berlin. — Le *Kunstgewerbe Museum* de Berlin vient d'exposer un premier essai de mosaïque de verre dû à MM. Kiegmann, Puhl et Wagner. Ces messieurs ne cachent pas leur intention de faire concurrence à la maison Salviati, de Venise, et à la compagnie Venezia-Murano. La pièce qu'ils viennent d'exposer est d'assez grande dimension : c'est une copie d'une ancienne composition appartenant au musée de Berlin et représentant un *Christ sur un trône*, la main levée et bénissante, grandeur demi-nature. L'exécution de cette mosaïque est remarquable, déclare le *Central Blatt für Glas Industrie und Keramik*, auquel nous empruntons cette nouvelle. Certaines parties sont même faites avec une délicatesse surprenante qui fait honneur à MM. Kiegmann, Puhl et Wagner. « C'est une belle promesse pour l'avenir », dit en terminant la Revue allemande que nous citons.

AUTRICHE

L'exposition du costume a Vienne. — Le 17 janvier dernier, a été ouverte au Musée d'art et d'industrie de Vienne une exposition des costumes dont nous avons parlé dans notre précédent numéro. Cette exposition est particulièrement importante par le nombre des objets réunis et par leur valeur historique. Elle obtient un très grand succès.

Parmi les costumes historiques qui excitent le plus la curiosité du public, il faut citer ceux qui datent de l'époque de Mathias Corvinus et dont la plupart lui ont appartenu : c'est le prince Esterhazy qui a bien voulu extraire ces curiosités de son trésor de Forchtenstein pour les prêter à l'exposition. De même, les princes Lichtenstein et Schwarzenberg ont envoyé des collections de très grand prix. Le comte Hans Kilzek, le docteur Albert Figdor, MM. Fux, Gaul, Hofer, Salzer, etc., ont fourni nombre de vieux costumes des origines les plus diverses, ainsi que le Théâtre Royal de Vienne, qui a prêté de *vrais* costumes et non pas ces imitations que l'on désigne d'ordinaire sous l'appellation de « costumes de théâtre ».

Les différents musées de province ont envoyé de très curieux spécimens de costumes nationaux (autrichiens, hongrois, etc.), et le baron V. Maroicié de Cattaro a prêté tous les costumes de la Dalmatie, du Montenegro et de l'Albanie. Le consul autrichien à Belgrade, M. Stephani, s'est chargé des costumes provenant des autres pays des Balkans.

On voit aussi de très nombreux costumes de la Chine, du Japon et de toute l'Asie. Les collections du comte Lanckoronski, si riches et si appréciées des amateurs, ont été principalement mises à contribution pour cette section.

Le gouvernement autrichien a lui-même tenu à organiser la section de la Bosnie, qui est extrêmement complète. Grâce à tous ces efforts combinés, on est parvenu à présenter le plus remarquable tableau des modes de toutes les époques, et le succès qui accueille cette entreprise est colossal : il récompense largement le zèle et le dévouement des organisateurs, à la tête desquels il convient de citer le directeur du musée de Vienne.

Le rédacteur en chef-gérant : Victor Champier.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD.

BRONZE (XVIIe SIÈCLE)

MORTIER EN BRONZE ORNÉ DE DEUX FRISES

TRAVAIL HOLLANDAIS. SIGNÉ ET DATÉ GÉRARD KOSTER, 1660

(HAUT. 0.345. DIAM. 0.420)

A PROPOS DE L'EXPOSITION DE MOSCOU

L'ART ET LES ARTISTES FRANÇAIS EN RUSSIE AU XVIIIe SIÈCLE

L'Exposition française de Moscou est ouverte depuis quelques semaines. De nombreux artistes et industriels y ont participé. Un grand honneur leur en est dû; car il est évident que la coopération à cette entreprise a été motivée bien plus par des considérations de sentiment, de patriotisme et d'amour-propre national, que par des raisons d'intérêt matériel. Fort peu se font d'illusions à cet égard. L'importation des produits étrangers en Russie est soumise à des tarifs de douane si élevés, qu'ils constituent une véritable prohibition. De tous ceux qui ont été invités à exposer, parmi les représentants des industries artistiques françaises, la majeure partie a accepté sans hésitation, estimant qu'il y avait une sorte de devoir à aller, à Moscou, témoigner de notre amitié pour la Russie et, par le spectacle de nos œuvres, continuer la tradition de

l'influence française dans ce pays. S'ils rapportent ces œuvres, ce qui est fort probable, ils auront laissé dans les esprits une impression profonde sur la puissance de notre génie national; et les relations cordiales, établies entre les deux nations par des intérêts communs, en seront solidement fortifiées. L'estime et l'orgueil mutuels sont les vrais liens de l'amitié, même en politique internationale.

La Russie, au point de vue artistique et littéraire, est, pour ainsi dire, une colonie française. Lorsque Pierre le Grand entreprit de civiliser son immense empire et qu'il résolut, comme premier acte de cette œuvre gigantesque, de créer une nouvelle capitale, sur les bords de la Neva, afin d'être plus près de l'Europe, il demanda à la France l'outillage nécessaire. Le neveu de son premier ministre, un Français du nom de Lefort, vint à Paris embaucher des artistes et des ouvriers. Il emmena, avec lui, à Pétersbourg, un architecte de talent, Le Blond, qui s'était fait connaître par des travaux importants, les peintres Louis Caravaque et Jean-Marc Nattier, le sculpteur Pinault et toute une bande de tapissiers de la manufacture royale des Gobelins, au nombre desquels était un chef de tête très habile, Rançon. On présenta au Régent requêtes sur requêtes, pour qu'il retînt en France Le Blond, dont le départ était considéré comme une perte pour la France; mais le représentant de Pierre le Grand, qui avait conclu avec l'architecte un traité lui garantissant 20 000 livres d'appointements annuels, tint bon, en raison même de cette opposition, qui lui prouvait qu'il n'avait pas fait un mauvais choix. Le Blond bâtit Péterhof, la résidence d'été du tsar, et dessina son immense parc à la française. Il fit là une œuvre très originale. Le château est d'une fantaisie charmante, dans le style régence, point trop tourmenté, délicat même. Le parc, comme disposition des eaux, tient du parc de Saint-Cloud. Sur la façade nord, du côté de la mer, sont les cascades et les bassins, alimentés par une rivière qui coule sur le plateau. Au milieu des arbres, en contre-bas du château, l'architecte a placé deux pittoresques maisons de plaisance, auxquelles Pierre le Grand donna les noms de Marly et Monplaisir, en souvenir de son voyage en France (1717). Lorsque Le Blond mourut, emporté par la petite vérole, à l'âge de quarante ans, la troisième année de son séjour en Russie, l'empereur lui fit des funérailles princières et tint à honneur de conduire en personne le deuil de son architecte.

Louis Caravaque fut chargé de la direction de la manufacture impériale de tapisseries.

L'impératrice Élisabeth, la fille de Pierre le Grand, remit en faveur les Français que ses deux prédécesseurs rapides, Anne Ivanovna et Ivan VI, avaient disgraciés, pour mettre en leur place des Allemands. Quand elle créa l'Académie de Beaux-Arts, elle choisit comme professeurs exclusivement des artistes parisiens : Le Lorrain, élève de Dumont le Romain, qui enseigna la perspective; Cuvillier, la peinture; Gillet, la sculpture, et La Motte, l'architecture. La fonction de directeur fut donnée à Le Lorrain, qui mourut quelques mois après son arrivée à Pétersbourg et eut pour successeur le peintre François Lagrenée. Élisabeth fit venir, en même temps, de France, le dessinateur Jean-Michel Moreau, les peintres Louis Tocqué et Louis-Joseph Maurice.

La période la plus brillante de l'influence française en Russie est le règne de Catherine II. L'histoire artistique de ce règne semble un chapitre détaché de l'histoire de l'art français. Tous les grands artistes du temps, peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, orfèvres, etc., ou furent invités par la tsarine à venir à Pétersbourg, ou reçurent d'elle des commandes importantes, ou eurent des œuvres achetées par son ordre, pour décorer

des palais et pour constituer le nouveau Musée de l'Ermitage. Il ne se fit pas en France une vente de collection de quelque importance, qu'elle ne la fit acheter en bloc, ou par fractions des plus belles pièces, par son ambassadeur ordinaire, par un délégué spécial ou par son commissionnaire et correspondant attitré, Grimm. Elle pensait, avec raison, que, formées par des amateurs français, ces collections offraient des garanties exceptionnelles de goût délicat et d'authenticité indiscutable. C'est ainsi qu'elle acquit les collections Randon de Boisset, Dennery, Thiers, de Breteuil, de Choiseul, d'Orléans, etc.

Les sculpteurs qui firent le voyage de Russie, sous Catherine II, furent Falconet et Mlle Marie-Anne Collot. L'impératrice avait commandé à Gillet, professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, une statue de Pierre le Grand. La maquette ne la satisfit point; elle résolut de s'adresser à un autre artiste français, plus habile. Le prince Galitzine fut chargé, en 1776, de faire des ouvertures à Falconet. L'impératrice offrait 200 000 livres, payables à raison de 25 000 livres par an, 12 000 livres pour les frais de voyage de la suite, qui devait comprendre un premier ouvrier sculpteur à 6 000 livres d'appointement, un deuxième à 5 000 livres et un ouvrier mouleur à 4 000 livres. Falconet emmenait en outre avec lui Mlle Collot, son élève, à qui il était accordé 100 roubles par mois, la table, le logement et une gratification de 12 000 livres. Le sculpteur accepta et partit pour la Russie. Il se mit immédiatement à l'œuvre et fit construire, près de l'emplacement du futur monument, un immense atelier.

Catherine avait pris en affection Falconet, dont l'esprit lui plaisait fort. Elle le visitait fréquemment dans son atelier et entretenait avec lui, lorsquelle était absente de Pétersbourg, ou empêchée de le voir, une correspondance active, d'un ton très piquant, où tous les deux discutent familièrement sur des sujets d'esthétique, de morale ou de philosophie [1]. Le 10 mars 1769, Catherine écrit à Falconet : « Le jour du *Te Deum*, lorsque j'étais en ville, l'on m'apporta une lettre dont l'adresse était de votre main, je l'ouvris et j'y trouvai des vers. Je m'écriai : De quoi diable se mêle-t-il! d'habile sculpteur qu'il est, ne voilà-t-il pas qu'il devient mauvais rimailleur! Mais après un peu de réflexion j'ai vu que je ne voyais pas plus loin que mon nez. Ce pauvre petit abbé bat le pavé de Pétersbourg, fait des vers et de la politique avec légèreté, à frais perdus; je crois qu'il ferait mieux d'aller jouir de son canonicat s'il est important, sinon, il revient à peu près au même pour lui où il se trouve et ce n'est qu'un individu de plus dans une grande ville; passons là-dessus. »

Dans une lettre, datée d'une de ses résidences de province, 14 juillet 1770, je relève le paragraphe suivant, très pittoresque : « L'impératrice est non seulement hâlée, mais encore elle est devenue légère comme une biche, et tout le monde se plaint qu'on a de la peine à la suivre à pied; elle tripote le matin dans son jardin; l'après-midi elle joue le rôle du « baron et de son plan » dans la comédie. L'anglomanie a gagné tous les possesseurs de terres dans l'Ingermanie. Adieu, M. Falconet. Je salue Pierre le Grand et je fais grand cas de l'habile artiste entre les mains duquel il se trouve. »

Falconet, qui ne paraît point, d'après ses lettres, avoir été doué d'un caractère très placide, s'était fait par ses boutades et surtout par sa faveur auprès de l'impératrice, beaucoup d'ennemis. Le plus acharné de tous était le général Betzki, président de l'Académie et véritable surintendant des Beaux-Arts. Betzki suscitait à Falconet, dans l'exécution de ses travaux,

1. La correspondance de Catherine II avec Falconet a été publiée par la Société historique russe dans son Bulletin.

des difficultés et des embarras continuels; celui-ci s'en plaignait à l'impératrice, qui s'efforçait de le calmer. Un jour, à bout de patience, excédé, découragé, l'artiste déclare qu'il abandonne l'œuvre qui lui a été confiée. Catherine lui écrit aussitôt : « 1767, le 6 juin. Vous avez trouvé que vos contemporains souvent n'ont pas raison et qu'il en est de même de la postérité. Votre âme fière et vraie en veut à l'approbation du petit nombre de connaisseurs et pourquoi serait-ce à celle de ceux de votre siècle? Que vous ont fait ceux qui les suivront pour ne pas vouloir leur plaire? Serait-ce parce que vous ne les connaissez pas; faut-il n'être complaisant qu'avec ceux que vous connaissez, donneriez-vous un coup de poing à un inconnu? Et pourquoi donc auriez-vous si peu d'égards pour nos petits-fils? Mais votre Pierre le Grand prouvera à la postérité non seulement votre bonne volonté pour les contemporains, mais encore votre complaisance pour la postérité, car vous ne vous en tiendrez pas au cheval de glaise, mais vous finirez par celui de fonte, disant toujours : Je fais bien parce qu'il ne faut pas mal faire ce qu'on a entrepris. Mais ce cheval court malgré vous et d'entre vos doigts appliqués sur la terre glaise, tout droit à la postérité qui en connaîtra à coup sûr plus la perfection que les contemporains. Marquez à votre grand ouvrage où vous en êtes lorsque vous reçûtes ce billet; en revenant j'examinerai si cette dernière phrase vous a fait rebrousser chemin. Adieu, M. Falconet, portez-vous bien, je serai bientôt de retour. » L'artiste renonce à son projet et en informe immédiatement sa gracieuse protectrice. C'est un échange de galanteries et d'amabilités et l'incident est oublié, pendant quelques jours. « Ce n'est ni ma lettre ni ma dispute sur la postérité que je veux reprendre, écrit Falconet, mais Votre Majesté me fait une question, il faut répondre. *Comment pouvez-vous vous en remettre à mon suffrage, je ne sais pas même dessiner?* Voici comment. On n'a pas besoin de dessin pour dire voilà un bel homme, quand on voit un bel homme; on ne prend pas le crayon pour connaître un caractère, une action, une passion, une expression quelconque, parce que l'habitude a si bien dessiné ces objets dans la mémoire qu'on ne saurait les méconnaître. Les voit-on représentés, on les juge comme autant de portraits de sa connaissance, surtout quand on a un discernement aussi juste, un tact aussi fin que je l'ai admiré tant de fois. » Catherine termine une de ses lettres par ces mots aimables : « Adieu, monsieur, soyez gai et moquez-vous des envieux; il vaut mieux faire envie que de faire pitié, or il y a des gens de tout état qui font pitié. » Elle renouvelle plusieurs fois le conseil, sous des formes variées, mais toujours aussi gracieuses : « Vous ferez un beau cheval malgré les mauvais discours de vos envieux, qui ne vous envieraient pas s'ils avaient pitié de vous; ainsi laissez-les dire; chaque chose est à sa place et vous avez les marques de leur estime, vainquez tous les obstacles et moquez-vous du reste; les obstacles dans ce monde sont faits pour être écartés par les gens de mérite, ils augmentent leur réputation : voilà le lot des obstacles..... M. Falconet, méprisez les bavards, y aurait-il même parmi eux des gens recommandables; d'ailleurs voilà ce que je vous répète et ce que je vous ai dit déjà très souvent. »

La tsarine s'informe constamment de l'état d'avancement du monument et profite de toutes les occasions pour féliciter l'artiste, souvent de la façon la plus plaisante du monde. Le 18 février 1767, elle lui écrit de Moscou : « Moi qui vous parle, je n'ai que deux yeux; je ne peux pas me passer de l'un et il doit vaquer à mes affaires, mais de l'autre je lorgne d'ici cette bête spirituelle qui occupe le milieu de votre atelier et j'ai grand'peur que vous ne lui donniez trop de cervelle. Tenez, je crois bonnement que vous n'êtes pas propre à

faire des bêtes, je parie que votre cheval parlera, et si l'on n'entendra pas ce qu'il dira c'est que la coutume d'entendre hennir les chevaux fera prendre son parler pour un hennissement.

« En lisant ceci, vous direz :

1° Comment peut-elle voir cela de cent lieues?

2° Oh! qu'on me laisse faire!

3° J'ai des bêtes à mon choix, on m'en amènera tant que j'en voudrai.

Voici ma réponse :

1° Ma vue s'est fatiguée par la lettre sur les aveugles que je vous renvoie avec reconnaissance.

2° Prenez-vous-en à vous-même et une autre fois ne prétendez pas que je dise mon avis.

3° Vous n'avez pas besoin qu'on vous explique cet article.

« Adieu, monsieur, portez-vous bien; allons, devinez qui vous écrit; si vous répondez, ne vous gênez point : n'employez aucune formalité, surtout n'allongez pas les lignes par des épithètes dont je ne me soucie pas. »

Dans une autre lettre, Catherine dit : « Si votre coursier s'animait dans votre atelier, comme autrefois la statue de Pygmalion, il ferait un terrible ravage, à la mine qu'il a. Cela me fait souvenir de ma terre-cuite de Pygmalion à laquelle l'on pourrait dire « ora pro nobis » avec bien plus de vraisemblance qu'on n'adressait des vœux à la fièvre il y a deux mille ans. » Elle termine ainsi une longue épître : « Nos respects à Pierre le Grand tout habillé. Il a une physionomie, une action, une expression, et la tête de son coursier est étudiée; voilà ce que vous me dites et ce que je regrette de ne pas voir. Vous ne me dites rien de son bras qu'il étend sur son empire. Le comte Orloff dit que ce bras est ce qu'il trouve de plus difficile et de plus délicat à traiter, et qu'il n'y a que vous qui puissiez trouver la vraie expression du bras. Vous voyez que lorsqu'il disait ça, il ignorait que vous eussiez renoncé au chef-d'œuvre. N'allez pas dire encore que je suis difficile et surtout ne vous arrêtez pas à ce que je dis, car je puis dire très mal, allez votre train. »

Au moment où le modèle de la statue est terminé et où la fonte va commencer, les ennemis de Falconet redoublent de violence dans leurs attaques et mettent tout en œuvre pour qu'il ne puisse pas réussir la dernière opération. On lui refuse un emplacement voisin de son atelier, pour établir ses fours, sous prétexte que les maisons voisines seront constamment menacées d'incendie; on débauche ses ouvriers mouleurs et fondeurs. La mesure est comble pour l'artiste. Il envoie à la tsarine une lettre, dans laquelle il lui annonce qu'il ne veut pas se charger de la fonte de la statue. Catherine répond immédiatement : « Vous me direz pourquoi vous ne voulez plus fondre la statue, car ne vous en déplaise, dans la lettre à M. Betzki, il n'y a aucune bonne raison; je m'imagine que vous en avez de meilleures *in petto*. » Falconet se rendit au désir de l'impératrice et fondit la statue. L'opération réussit fort bien. Quand le sculpteur fit part à Catherine de son projet de donner, comme piédestal à Pierre le Grand, un rocher, il vit autant de joie chez l'impératrice, enthousiaste d'une idée vraiment grandiose, que de surprise et d'hostilité chez les courtisans. Le prince Betzki, de plus en plus hostile à l'artiste, déclara au Sénat saisi du projet, qu'il était matériellement impossible de transporter un bloc de pierre aussi colossal. On s'arrêta au projet de composer le piédestal de plusieurs morceaux. Des recherches furent faites en Finlande dans ce but. On découvrit à Cronstadt un bloc du quart environ de la dimension rêvée.

L'amirauté et les ingénieurs officiels se refusèrent à le transporter, en raison des difficultés de l'opération. Pendant les pourparlers engagés à ce propos entre les divers fonctionnaires de l'amirauté et les membres du comité du monument, un paysan apprit au comte Carbori de Ceffaloni, directeur du Corps noble des cadets de terre et des ingénieurs, qu'il avait trouvé un rocher immense, dans un marais, près du golfe de Finlande. Ce fonctionnaire fit part de la découverte à Falconet et à Betzki, qui proposèrent de briser le rocher en quatre ou six morceaux. Carbori offrit de se charger du transport du bloc intact. Sa proposition parut insensée; tous les ingénieurs la repoussèrent comme irréalisable. Carbori insista et l'impératrice, sans se laisser arrêter par les objections, ordonna qu'on lui fournît tous les moyens d'exécuter son projet. Les ingénieurs officiels riaient sous cape d'une telle folie. Carbori se mit en devoir de justifier la confiance de Catherine II. Il installa, près du marais, des cabanes, réquisitionna 400 ouvriers et fit construire par ses charpentiers et ses forgerons des machines très ingénieuses et très simples, pour tirer le rocher du marais et pour l'amener à la Néva. L'opération réputée impossible réussit à merveille, et six semaines après le premier mouvement imposé à cette masse énorme, le rocher reposait sur la rive du fleuve. La partie la plus difficile de l'entreprise était faite. L'amirauté fit construire un bateau de 180 pieds de long, de 60 de large et de 17 de haut, pour y embarquer le colosse. On y avait réussi, quand un accident, dû à l'incurie et à l'ignorance des ingénieurs de la marine, faillit tout compromettre. En présence de l'imminence de la chute du rocher dans la Néva, l'amirauté déclara ne vouloir plus se charger de l'opération. En six jours, Carbori parvint à renflouer le bateau et le 22 septembre 1768, le rocher arrivait devant le Palais d'hiver et était débarqué, aux acclamations d'une foule immense. L'opération avait coûté 70 000 roubles. Les chroniques du temps signalent les regrets unanimes qu'on eut de voir enlever à ce bloc de granit ses formes primitives, qu'il ait été taillé, poli et réduit ainsi à la moitié de sa grandeur. « A présent, disait-on, c'est un petit rocher écrasé sous un grand cheval et le tsar qui devait de là contempler son empire plus vaste encore qu'il ne l'avait conçu, peut à peine voir dans le premier étage des maisons de son voisinage. » Néanmoins, le monument est gigantesque et les Russes en sont très fiers.

Falconet exécuta divers travaux pour l'impératrice : des figures décoratives dans la maison du Buen Retiro, une statue de Marc-Aurèle et une reproduction en bronze du Tireur d'épines.

Mlle Collot collabora à la statue de Pierre le Grand; la tête de l'empereur est de sa main. Catherine II tenait la jeune artiste en grande sympathie. La correspondance entre l'impératrice et Falconet est pleine de notes intéressantes sur son compte et d'informations précises sur ses travaux. Catherine II écrit, un jour, de Tsarskœ Celo : « Dites-moi, je vous prie, lorsque la fantaisie vous en prendra, si l'on peut avoir un bon buste de marbre d'Henri IV et du duc de Sully : je meurs d'envie de les voir. Mlle Collot ne les a-t-elle jamais vus en rêve et est-il impossible que cela lui arrive? mais surtout que cela ne vous embarrasse point : un *non* sera une réponse très bien prise. »

Falconet répondit : « Mlle Collot s'est mise à rêver, sitôt que les ordres de Votre Majesté lui ont été annoncés, et comme elle est fort rêveuse, elle sera peut-être encore trois ou quatre jours sans s'éveiller; après lequel temps, elle enverra ou, ce qui serait mieux, elle portera son rêve à Tsarskœ Celo. Votre Majesté le réalisera, si elle l'approuve. Il se pour-

rait bien que ce rêve ne fût pas déplaisant; car toutes les fois que nous autres Français rêvons à Henri IV nous en rêvons avec plaisir. »

Catherine répliqua gracieusement : « Je trouve Mlle Collot bien aimable de rêver avec autant de diligence; je verrai avec bien du plaisir son ouvrage, j'en juge par ses ouvrages que j'ai vus; et d'où vient donc qu'elle n'a pas autant de marbre qu'il lui en faut? Est-ce qu'il n'y en aurait pas dans mes magasins ou à l'Académie? »

Sur la demande de l'impératrice, Mlle Collot exécuta un buste de Diderot en marbre et le médaillon du comte Orloff. Elle fut si satisfaite de la première œuvre qu'elle écrivait, à son propos, à Falconet : « Le buste de Diderot est bien beau; il demande à cors et à cris celui de d'Alembert pour son vis-à-vis. Qu'en dites-vous? »

Il y a dans la correspondance un incident charmant, qui témoigne des relations aimables que l'impératrice entretenait avec les artistes. Catherine II avait promis à Mlle Collot, comme cadeau, un rossignol. « Je crois Mlle Collot bien fâchée contre moi, écrit-elle un jour, de ce que le rossignol que je lui ai promis n'est pas venu encore, mais je lui tiendrai parole. L'on dit qu'il y en a en ville qui ont cessé de chanter avant la Saint-Pierre, temps auquel ils s'enrhument tous. » Falconet répondit qu'en effet Mlle Collot est bien fâchée, car après avoir bien travaillé son marbre, elle le quitte en sautant de joie et dit : « L'impératrice me donnera un rossignol. J'avoue que cette manière de bouder m'a paru fort agréable et je vois avec grand plaisir qu'elle lui fait faire une bonne tête qui ressemble beaucoup. Mais puisque les rossignols de la ville sont enrhumés, il faut attendre le printemps; il en viendra dont le chant sera, sans doute, plus agréable. »

A la saison annoncée, l'impératrice envoya le rossignol. Falconet en remercia ainsi la donatrice : « Quoique le rossignol n'ait encore rien dit, Votre Majesté est suppliée d'en agréer les plus humbles remerciements. Hélas, le pauvre invalide, s'il se met à chanter, ce ne sera que d'une aile, puisqu'on l'a apporté dimanche l'aile gauche cassée. A cet accident près, il se porte bien et l'on en a les plus grands soins. Sa situation seulement donne beaucoup de chagrin à Mlle Collot. »

Mlle Collot épousa en Russie le fils de Falconet, qui faisait de la peinture sans beaucoup de succès, et quand son maître quitta la Russie, elle passa en Hollande avec son mari.

Catherine commanda à Houdon, par l'intermédiaire de Grimm, une statue en marbre de Voltaire assis. Le grand sculpteur lui avait envoyé en présent, deux réductions en bronze doré de son Voltaire, qui est aujourd'hui à la Comédie-Française. Elle garda l'une, qu'elle paya 100 louis, et donna l'autre à son grand chambellan. Enthousiasmée, elle résolut d'avoir la statue en grandeur naturelle. Le prix fut fixée à 20 000 livres. Grimm proposa à Catherine d'acquérir du même artiste la Diane, en marbre, exécutée pour le duc de Saxe-Gotha. La lettre est fort curieuse et montre comment il s'y prit pour obtenir l'assentiment de l'impératrice aux propositions importantes et délicates : « Si Votre Majesté était curieuse de donner une compagne de voyage à son Voltaire, je lui offrirais pour le même prix qui a été payé pour cette dernière statue, savoir 20 000 livres, la Diane que Houdon a faite pour le duc de Saxe-Gotha. Cette figure a une grande réputation; elle est aussi restée dans l'atelier de l'artiste à cause de la guerre. Actuellement que le moment de son départ approche, il me prend des transes terribles. Elle a les deux bras et la jambe droite en arrière en l'air et malheureusement Gotha est au milieu des terres. En attendant qu'il devienne port de mer, il faudra faire voyager la statue par terre, au lieu que si elle était

faite pour Votre Majesté, elle irait par eau du quai de Paris droit au quai de Pétersbourg, comme j'espère que le Voltaire impérial ira, et ne me donnerait pas l'inquiétude mortelle de la voir arriver mutilée en Thuringe. Dans ce cas, je disposerai le duc de Gotha à remplacer sa Diane en marbre par une Diane en bronze qui braverait toutes les secousses de Paris à Gotha et Votre Majesté aurait de quoi placer une belle déesse au milieu d'une rotonde ou d'un bosquet ou d'un des temples de Tsarskœ Celo ou de l'Ermitage. » La statue fut achetée; elle est actuellement dans ce dernier palais. Houdon exécuta, sur la demande de Catherine, deux bustes de Voltaire, l'un en plâtre, l'autre en bronze, qui lui furent payés 2000 livres; l'impératrice ajouta gracieusement 500 livres au prix offert par Grimm.

Catherine eut l'intention d'acquérir l'œuvre complet de Girardon; elle écrivit à ce propos à Falconet : « Novembre 1768. Monsieur Falconet est prié de nous dire s'il y a à Paris une galerie nommée la galerie du sieur Girardon, sculpteur ordinaire du roi? Nous l'avons trouvée gravée. Il y a tous les modèles de ce maître, rangés le long des murs et quantité d'autres bustes, médaillons, vases et modèles antiques et modernes. Allons, expliquez-nous cela aimablement en deux mots. » La suite qui fut donnée à cette affaire ne nous est pas connue; la correspondance n'en fait pas mention. Catherine commanda, à un autre sculpteur français, Philippe de Beauvais, une statue en marbre représentant l'Immortalité.

Les peintres qui allèrent en Russie, sur l'invitation de la grande impératrice, furent Doyen, Jean de Velly, de Mailly, Roslin, Pinchon et Mme Vigée-Lebrun. Mais il n'aurait tenu qu'à un plus grand nombre de se faire engager. Vien, Hubert Robert, Louis Carré, entre autres, reçurent des propositions qu'ils repoussèrent, effrayés par le voyage.

Doyen entra à l'Académie des Beaux-Arts, comme professeur de peinture, et forma de nombreux élèves, pendant les seize ans qu'il resta à Pétersbourg. Catherine II lui avait accordé un logement dans un de ses palais et une pension de 1200 roubles, indépendante du traitement de professeur à l'Académie. Il exécuta d'importants travaux de décoration dans les palais impériaux.

De Mailly avait acquis une grande réputation comme miniaturiste et peintre sur émail. La tsarine, passionnée pour cet art, lui fit, par l'intermédiaire de Grimm, la commande d'une pièce, dont une lettre de Catherine à son correspondant ordinaire, datée de Moscou, 10 février 1775, et une information de Bachaumont nous font connaître en détail la composition, les conditions et la destination : « Je commence par où vous finissez, écrit-elle, c'est-à-dire par la future écritoire de M. de Mailly, que vous aurez la bonté de commander en bonne et due forme et de convenir exactement du prix, crainte de mésentendu, comprenez-vous? Cette écritoire a donné dans les yeux de mon général Potemkin qui l'a déjà placée au beau milieu du chapitre de l'ordre de Saint-Georges, chapitre qui est encore à fonder, tout comme l'écritoire est à faire. » La commande était de 36 000 livres. « Cette rosée impériale, répondait Grimm, a fait grand bruit sur le quai des orfèvres, dans les cercles de Paris et dans le palais de Versailles. » Bachaumont décrit ainsi cette œuvre curieuse[1] : « On se porte en foule pour aller voir chez M. de Mailly, peintre en émail, une écritoire exécutée par cet artiste, ordonnée par l'impératrice des Russies. C'est un présent

1. *Mémoires*, tome X, p. 275.

que cette souveraine fait à l'ordre de Saint-Georges, et il doit être placé dans la salle de ses assemblées. Comme tout ce qui a rapport à Catherine semble devoir porter l'empreinte de son génie et de sa magnificence, M. de Mailly s'est évertué à donner un air de monument à ce colifichet.

« Il a imaginé de faire représenter à l'ensemble un parc d'artillerie sur lequel des petits génies militaires s'amusent à divers exercices. Il a ainsi placé ingénieusement les ustensiles nécessaires à l'usage auquel cet ouvrage est principalement destiné. Les uns de ces génies, sur le premier plan, sont groupés de droite et de gauche avec deux mortiers, dont le premier, incliné, est le poudrier, et le second, perpendiculaire, l'encrier. On voit entre deux étendues sur la place, des armures recouvertes d'un tapis sur lequel est peint l'embrasement de la flotte turque par la flotte russe. Ce tapis sert de fermeture à une boîte entamée dans l'épaisseur du plan, destinée à contenir plusieurs canifs, grattoirs, etc.

« Sur le second, sont des groupes d'autres enfants cherchant à dresser des canons sans affûts sur leurs culasses, qui servent de flambeaux. Sur le devant du plateau avance une partie circulaire, au centre de laquelle est un trépied ou autel antique, érigé en l'honneur de la divinité titulaire de l'empire : il sert à placer l'éponge pour essuyer les plumes. Dans l'un des tiroirs est une pièce détachée; c'est un mât brisé auquel est attaché le reste d'une voile en partie brûlée; elle sert de garde-vue. Dans l'enfoncement du centre, est une pendule portée sur un piédestal; elle est ornée de différents attributs entre lesquels se trouve la trompette de la renommée. Le bout de l'aile de cette trompette sert d'index aux heures et aux minutes, qui sont marquées sur deux cercles tournants qui traversent le globe. Le tout est surmonté du portrait de l'Impératrice en médaillon. » Catherine II témoigna à Grimm sa satisfaction de l'œuvre de Mailly; le mât seul lui avait déplu; elle le fit enlever immédiatement. L'habile artiste fut mandé à Pétersbourg et exécuta plusieurs portraits de Catherine II et une série de miniatures de genre militaire.

Pinchon, autre miniaturiste, élève de Vincent et Auguste, reçut le titre de peintre de la cour et resta en Russie jusqu'en 1808.

Roslin peignit à Pétersbourg la tsarine; ce portrait n'eut pas de succès. Dans une lettre à Grimm, en date du 16 septembre 1781, Catherine II le critique très vivement : « Je vous jure que j'ai totalement oublié d'avoir promis au prince Henri un portrait en grand; est-ce d'après Roslin qu'il veut l'avoir? Il n'en existe guère d'autres et il aura là une cuisinière suédoise, bien plate, léchée et ignoble. » Mme Vigée-Lebrun ne fut guère plus heureuse en Russie. Catherine II lui avait demandé de peindre ses deux petites filles. Quand elle vit les portraits, elle les trouva fort laids et s'en plaignit en termes très vifs : « Rien de plus vilain que le prétendu portrait d'Alexandrine et Hélène par Mme Lebrun : ce sont deux singes accroupis qui grimacent à côté l'un de l'autre; il n'y a ni noblesse, ni goût, ni finesse, ni l'innocence de leur âge dans ce portrait, ni leur beauté, ni rien en vérité d'elles; elles ont l'air de deux *filles*, et puis c'est tout. »

Hubert Robert fut invité, en 1782 et en 1791, à se rendre en Russie; il refusa les magnifiques propositions de Catherine II et lui envoya une série de tableaux qui furent fort généreusement payés. Une lettre à Grimm contient à ce propos une note : « Si ce Robert n'était ni général, ni commandant, ni démagogue, ni enragé et qu'il vînt ici, il trouverait

des vues à peindre, car tout Tsarskœ Selo est un immense ramas des plus jolis points de vue qu'on puisse voir; la Colonnade nous en fournirait seule une honnête quantité. Si vous avez de l'argent à moi, payez Robert pour ce tableau. Puisque ce peintre aime mieux rester à peindre des ruines et qu'il en a tant sous les yeux, il aura grande raison de ne pas se déplacer du pays des ruines. »

Il est plusieurs fois question de Greuze dans la correspondance de Catherine II avec Grimm et Falconet. Un passage d'une lettre adressée à ce dernier de Moscou, le 12 octobre 1767, laisse supposer que le peintre avait fait sonder le terrain pour savoir quel accueil il recevrait à la cour, s'il allait en Russie. « Je renonce, écrit-elle, non aux ouvrages de Greuze, mais au personnage et à sa digne moitié. » Les démêlés conjugaux de l'artiste avec sa femme, la belle mademoiselle Babuty, dont Diderot a fait un portrait si galant et si spirituel dans un de ses *Salons*, étaient connus à Pétersbourg. La mauvaise langue de Grimm ne les avait pas laissé ignorer; n'était-ce point au premier chef de la chronique parisienne? Pour atténuer cette déclaration expressive, qui ne laissait aucun doute sur la réception qu'on ferait à Greuze, Catherine lui acheta quelques tableaux, entre autres le *Paralytique*, qu'elle appréciait ainsi, dans une autre lettre à Falconet : « Je me réjouis de voir par ce que vous appelez votre Folie que vous avez naturellement l'imagination couleur de rose, passez-moi le terme; je ne l'aime pas depuis que vous m'avez dit que faute d'être tel le Paralytique de Greuze n'avait pas fait fortune en France. Cependant, je le trouve de cette couleur, mais dans le sens du sublime beau et non pas de l'agréable joli. Pour entendre ce galimatias, je vous renvoie à l'article Joli, où vous trouverez que nous sommes condamnés à nous passer du second qui appartient aux princesses du Midi. »

Le prince Galitzine, représentant de l'impératrice de Russie à Paris, avait recommandé Van Loo au général Betzky, président de l'Académie des Beaux-Arts. La recommandation transmise à Catherine II provoqua la réponse suivante, adressée à Falconet, qui s'était également entremis en faveur de son compatriote : « J'ignorais que Van Loo fût au monde, lorsque le général Betzki reçut la lettre à son sujet du prince Galitzine, mais s'il ne fait que des portraits, nous pourrions bien nous en passer pour l'Académie. » Quelques années après, la tsarine achetait de Mme Geoffrin, au prix de 30 000 livres, sa *Conversation espagnole* et sa *Lecture espagnole*.

Grimm proposa, un jour, à sa correspondante, l'acquisition de sept tableaux de Lemoyne; il éprouva un refus : « Je trouve les sept tableaux de Lemoine d'une cherté horrible, écrivit l'impératrice. Comment, 40 000 roubles pour sept tableaux? Jamais, je n'ai encore, Dieu merci, acheté à ce prix. Je n'ai point d'argent. » A la réflexion, Catherine II revenant sur cette décision, aussi énergique que brève, acheta quelques-uns de ces tableaux; deux au moins des Lemoyne, qui sont actuellement à l'Ermitage, paraissent provenir de cette source. Plus tard, deux autres, ayant fait partie de la collection du comte Orloff, les y rejoignirent.

L'impératrice commanda à Louis Carré des copies de plusieurs tableaux historiques du Palais de Versailles. Elle invita cet artiste à venir à Pétersbourg; mais il refusa.

Cochin dessina les costumes de la pièce que Catherine avait fait écrire par Sedaine pour son théâtre privé et dont le sujet était emprunté à une Chronique du XIIe siècle. Grimm fit acheter à Jean Houel 500 dessins de son *Voyage pittoresque de la Sicile*.

Un architecte français de talent, Vallin de La Mothe, fut appelé en Russie par Catherine II. Cet artiste bâtit l'Académie des Beaux-Arts; les deux petits palais de l'Ermitage, dont il ne reste plus que les façades de style Louis XV sur le quai de la cour et qui sont les façades actuelles du Musée; l'hôtel du duc d'Oldenbourg, situé sur la place du Champ de Mars, qui rappelle par ses dispositions le Garde-Meuble de Gabriel. Vallin de La Mothe fut professeur à l'Académie impériale des Beaux-Arts, pendant de longues années et y forma de nombreux architectes.

L'Impératrice voulut avoir à Pétersbourg un autre architecte français de grand talent, Charles de Wailly, membre de l'Académie royale d'architecture, l'auteur du théâtre de l'Odéon et du grand théâtre de Bruxelles. De Wailly refusa la place de président de l'Académie d'architecture, avec 8000 roubles d'appointements. Il se contenta d'envoyer des plans et ouvrit à Paris une école privée pour les artistes russes.

Vassé fut également mis à contribution par Catherine, qui lui demanda le modèle d'une salle d'audience ornée de statues et de bas-reliefs; ce projet n'a pas été exécuté.

Catherine se lassa des architectes français et fit appel à des Italiens. Elle explique, dans une lettre à Grimm, les motifs de cette résolution : « 16 avril 1779. Ma si il signor marchese del Grimmo volio mi fare un plaisir, il aura la bonté d'écrire au divin Reiflenstein [1] de me chercher deux bons architectes, Italiens de nation, et habiles de profession, qu'il engagera au service de S. M. I. de toutes les Russies par contrat pour tant d'années et qu'il expédiera de Rome à Pétersbourg comme un paquet d'outils. Il ne leur donnera pas des millions, ma un salaire honnête et raisonnable et il choisira des gens honnêtes et raisonnables, point de ceux à la Falconet, marchant sur terre, point dans les airs; il les adressera à moi ou au baron Friedrichs, ou au comte Bruce, ou M. d'Eckow, ou à M. Bezberodka, ou au diable et à sa grand'mère, pourvu qu'ils me viennent, car tous les miens sont devenus ou trop vieux, ou trop aveugles, ou trop lents, ou trop paresseux, ou trop jeunes, ou trop fainéants, ou trop grands seigneurs, ou trop riches, ou trop solides ou trop éventés..., en un mot tout ce qu'il vous plaira, hormis ce qu'il me faut. »

Les deux Italiens que Reiflenstein lui envoya d'Italie furent Giacomo Trombara, de Parme, et Geronimo Quarenghi, de Bergame, élèves de Raphaël Mengs.

Catherine avait parfois des fantaisies architecturales, truculentes; elle s'adressa généralement à des artistes français pour les réaliser.

Le 2 septembre 1773, elle adresse à Falconet la lettre suivante : « Monsieur Falconet, vos cahiers de *costume* antique m'ont donné l'idée de vous prier d'écrire à Cochin ou à tel autre de vos connaissances, qui soient capables d'exécuter ce que je m'en vais vous dire; je voudrais avoir le dessin d'une maison antique, distribuée intérieurement à l'antique. Toutes les chambres ornées de même, selon leurs diverses destinations et tous les meubles dessinés selon le costume; la maison ni trop grande, ni trop petite, la façade, la coupe, etc. Je suis capable de faire bâtir une rapsodie grecque ou romaine pareille dans mon jardin de Tsarskœ Celo, pourvu que cela ne soit pas trop grand. J'aime à la folie surtout la chambre à manger et les lits autour de la table; je veux tout cela; je vous prie de m'aider à satisfaire cette fantaisie, que je paierai sans doute. »

Falconet répondit le même jour : « Madame, je suis bien trompé si Votre Majesté impé-

1. Archeologue allemand, correspondant de Catherine II à Rome et chargé de ses acquisitions d'œuvres d'art en Italie.

riale n'a pas les desseins de la maison antique, tels qu'elle les souhaite, et je vais écrire en conséquence à Paris. Mais pour que le *costume* soit presque complet, il faudrait aussi des habillements à l'antique, romains ou grecs; il faudrait que les jours où Votre Majesté voudrait habiter sa maison antique, elle voulût bien aussi se passer de bas et de chemise et qu'elle chaussât le joli cothurne. Ce n'est pas tout, il faudrait faire la cuisine à l'antique; et boire de ces vins de Falerne, tant vantés chez Horace et chez les autres bons gourmets du temps. Il faudrait surtout avoir un meilleur cuisinier et mieux endoctriné que ne l'était Mme Dacier, laquelle voulant faire un ragoût à la grecque ne fit qu'un margouillis détestable. Pour amuser Votre Majesté sur ce sujet, je lui envoie une traduction telle quelle d'Athénée; je suppose que Votre Majesté ne l'a pas. C'est de tous les auteurs anciens qui nous restent, celui qui nous a le mieux et le plus transmis les us et coutumes de la table, de la cuisine, etc., des Grecs et des Romains. Le langage du traducteur n'est pas à beaucoup près ce qu'on peut appeler élégant; mais il n'y a que cette traduction en français. » Le surlendemain, Catherine, joyeuse, écrivait à son sculpteur : « Fort bien, monsieur, fort bien! Par vos soins ma fantaisie antique sera satisfaite. J'ai ordonné d'envoyer l'argent pour les dix exemplaires du *costume* au prince Galitzine à la Haye, pour qu'il les paye à Cochin. »

La maison romaine fut commandée à Clérisseau, peintre et architecte de talent, archéologue distingué, qui avait passé vingt ans à Rome à étudier et dessiner les monuments de l'antiquité; mais cet artiste fit le plan d'un palais et non d'une maison. Il mécontenta fort l'impératrice, qui ne put ainsi voir éclore son charmant caprice.

Elle en réalisa un autre plus modeste, mais assez original. « J'ai, écrit-elle à Grimm, une petite salle attachée à un bain russe, dans mon petit jardin; je la fais peindre avec votre permission, d'après les bains de Titus, un peu sur les Loges de Raphaël, et quoique cela ne soit point achevé encore, tout le monde y court déjà et ce salon acquiert beaucoup de réputation parmi mon tripot de princes disputeurs et critiqueurs. »

Catherine voulut faire construire à Tsarskœ Celo, une copie du château de Ferney, comme un testimonial de son amitié pour Voltaire. La lettre qui suit, adressée à son correspondant parisien ordinaire, en témoigne : « 19 ou 18 d'octobre 1778. S'il vous plaît, faites-moi avoir la façade du château de Ferney et s'il est possible le plan intérieur de la distribution des appartements. Car le parc de Tsarskœ Celo n'existera pas, ou bien le château de Ferney viendra y prendre place. Il faut encore que je sache quels appartements du château sont vers le nord, et quels vers le midi, levant ou couchant; il est essentiel encore de savoir si l'on voit le lac de Genève des fenêtres du château et de quel côté; il en est de même du mont Jura. Autre question : y a-t-il une avenue au château et de quel côté? Voyez un peu, cette idée vous plaît-elle et pourquoi ne plairait-elle pas? Il est vrai qu'elle n'est pas neuve. Nous avons un C. appelé N. F. Voyons si vous vous rappellerez que vous avez reçu de cet endroit une lettre de moi; je crois même que vous avez une description des meubles et que je vous ai parlé du maître de la maison, qui n'était point du tout à sa place, parce que sa place naturelle était l'Académie des sciences [1]. »

1. Une note du volume de la correspondance de Catherine et de Grimm dit : Nous avons un château appelé nouveau Ferney. Une autre note imprimée à la fin du 44e volume du Recueil de la Société historique russe, sur cette correspondance, ajoute qu'on a mal copié l'original et qu'il faut lire un J. au lieu d'un F., ce qui signifierait : nous avons un couvent appelé la nouvelle Jerusalem.

Catherine écrit de nouveau à ce sujet : « A Saint-Pétersbourg, ce 30 de novembre, fête de saint André, avec une gelée de 16 à 17 degrés. J'espère que tout ce que je vous ai mandé de la bâtisse du nouveau Ferney aura mis l'esprit de Mme Denis dans une assiette tranquille. Mais il faut que vous me fassiez savoir comment chaque chambre du château était meublée et à quoi elle servait, afin que ma Santa Casa puisse, ainsi que celle de Lorette, représenter au vrai. Or, envoyez-moi votre jugement signé et contresigné si cette idée n'est pas meilleure que celle de tombe ou de tout autre monument dont l'univers regorge pour de bien moindres sujets. »

Sans lui tenir rigueur du palais romain, Catherine commanda, en 1781, à Clérisseau, le plan d'une porte monumentale à élever à Pétersbourg, sur la route de Moscou. C'est de cette porte qu'elle était partie pour aller se faire couronner dans l'ancienne capitale et par là qu'elle rentra à Pétersbourg après cet événement. Elle chargea Grimm de la mission; celui-ci fit la réponse suivante, pittoresque et bizarre, qui vise quelque lettre non moins plaisante, sans doute, que nous ne connaissons pas : « 6 juin 1781. Or çà, je compte très fort que Votre Majesté ne s'avisera pas de me faire une querelle d'Allemand au sujet de cette porte modèle; ni de me dire : je crains qu'elle ne soit trop belle et d'autres propos piquants. Car je serai capable de faire une esclandre, de faire imprimer la lettre impériale et de dire à l'univers et autre : Voyez et jugez, petits et grands. Or une telle publication (je devrais écrire ceci en petits caractères, à l'exemple de Votre Majesté, attendu que je le dis tout bas) ferait beaucoup de tort à l'impératrice, parce que l'univers s'apercevrait qu'il y a quelquefois de telles vacarmes dans l'intérieur de Sa Majesté qu'on ne sait à qui entendre, que les idées se coudoient, se heurtent, se bousculent les unes sur les autres, de sorte qu'il faut tout le flegme d'un souffre-douleur pour n'être pas renversé les quatre fers en l'air, lorsqu'il plaît à Sa Majesté d'ouvrir la porte et d'en lâcher la meute sur ce pauvre homme. » Le travail de Clérisseau lui fut payé 10 000 livres.

En 1780, Grimm avait acheté à Clérisseau pour l'impératrice, au prix de 60 000 livres, trois mille dessins et compositions d'après les monuments antiques d'Italie et de Sicile, enfermés en 18 portefeuilles. Fort délicatement, comme elle l'avait fait pour Diderot, l'impératrice voulut constituer l'architecte gardien de ce trésor d'art, pendant sa vie entière et n'en prendre possession qu'après sa mort. Clérisseau refusa très dignement. Catherine avait un grand plaisir à ces dessins. Elle écrivait à Grimm : « 7 novembre 1780. Depuis plusieurs jours occupée, à toutes les heures de loisir, à contempler les dessins de Clérisseau et ne se lassant point de les voir, ma tête s'en échauffe. » Une autre fois, elle lui mande : « Faites un peu jaser Clérisseau; qu'est-ce qui plaisait le plus du portefeuille de Clérisseau à Joseph second; je serai curieuse de savoir cela. » Grimm lui répondit : « L'empereur étant venu avec sa suite, attendu le même jour à l'Académie des inscriptions, je crois, il a paru fâché de s'en aller si vite et il a dit qu'il reviendrait. A la vue de tous ces immenses portefeuilles, il a dit : Il faut que l'impératrice de Russie ne connaisse pas ce trésor, sans quoi vous ne le garderiez pas longtemps. »

Catherine créa Clérisseau membre honoraire de l'Académie impériale des Beaux-Arts et lui donna le titre de premier architecte de la Cour de Russie.

L'Impératrice commanda à Roittiers, un service en argent pour 60 personnes. Elle s'intéressait vivement aux travaux d'art industriel et donnait volontiers, avec beaucoup de

franchise, des conseils, autant qu'elle n'épargnait pas les critiques, quand elle y trouvait matière. Voici, à ce propos, un passage fort curieux d'une lettre à Falconet : « Je crois que si vous conseilliez à MM. Roittiers d'ôter le maigre des chandeliers que j'ai choisis, vous feriez une bonne chose. » Elle ajoutait, quelques jours après : « Je suis bien aise que MM. Roittiers soient contents; je le suis beaucoup d'une douzaine de pièces de vermeil que j'ai reçues depuis un mois de Paris. Il y a cependant deux chandeliers qui ne sont pas beaux de dessin. Ces pièces m'ont confirmé dans l'opinion que les figures humaines ne devraient jamais être employées pour du potage. »

Une autre lettre au même contient une réflexion analogue et d'une forme aussi piquante : « Je renonce à l'œuvre du sieur Chéret qui met l'Olympe dans un bassin. » Auguste travailla pour Catherine; il confia au prince Bariatynski des dessins pour un service d'or massif destinés à être soumis à l'impératrice sur sa demande. Le Palais d'hiver, le palais de Gatchina possèdent, dans leur argenterie, de nombreuses pièces sorties des ateliers de cet orfèvre. Auguste exécuta une toilette offerte par l'impératrice au comte Bobrinskoi.

Quand le marquis de Juigné quitta l'ambassade de France à Pétersbourg, la tsarine lui acheta toute sa vaisselle.

En 1778, Catherine commanda à Sèvres un service de table, en pâte tendre, fond bleu turquoise, composé de 744 pièces, ornées de camées incrustés, de sculptures, de peintures représentant des têtes de personnages illustres de l'histoire grecque et romaine, et des sujets de ces deux histoires. Ce service fut facturé 328 188 livres. L'impératrice trouva ce prix trop élevé et ses réclamations firent l'objet d'une longue correspondance diplomatique. A la suite d'un incendie au palais de Tsarskœ Celo, le service fut dépareillé. A la faveur du désordre causé par le sinistre, des voleurs s'étaient introduits dans les appartements et avaient enlevé un grand nombre de pièces. Elles furent emportées en Angleterre et cédées à un marchand, nommé Webb, qui les revendit, quelques années plus tard, à Paul Ier.

Grimm tenta vainement de faire de Catherine une cliente de la célèbre Mlle Bertin. L'impératrice refusa toujours. Il en montre plaisamment son dépit, dans une lettre datée du 17 juin 1781 : « C'est diabolique, soit dit en passant, que cette princesse qui au bout du compte ne peut pas nier d'être née au XVIIIe siècle, puisque j'en ai vu les vestiges à Stettin, ne veuille pas avoir les goûts de son siècle. Le colifichet règne sur toute la terre et par je ne sais quel caprice, elle ne veut pas le laisser approcher d'elle. Il est pourtant bien certain que le colifichet ne peut pas ruiner une impératrice de Russie et qu'un mémoire de Mlle Bertin, quand elle aurait donné la plus grande carrière à son esprit créateur, n'approcherait pas encore de la cherté d'un mémoire du souffre-douleur. »

La fabrique lyonnaise de soieries a beaucoup travaillé pour la Russie, au XVIIIe siècle. La plus grande partie de l'œuvre de Philippe de La Salle se trouve dans les palais impériaux et dans les hôtels de Pétersbourg. L'armurerie française eut à la même époque, dans les grands seigneurs russes, une clientèle importante, qui appréciait avec goût ses belles pièces de ciselure et de damasquine. La décoration mobilière de l'Ermitage, du Palais d'hiver, du Palais d'été, de Peterhof, de Tsarskœ Celo, des palais des grands-ducs, est presque exclusivement de provenance française. Il y a là des merveilles d'Art industriel, en ébénisterie, en bronzes d'ameublement, en sculptures sur bois, etc.

Lorsque Catherine II reconstitua l'Académie des Beaux-arts de Pétersbourg, fondée par

Élisabeth, mais dont les ressources et les règlements n'étaient plus en rapport avec le chiffre des élèves et le développement des études, elle copia les statuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture de France, et y nomma comme professeurs plusieurs Français, entre autres le peintre Doyen, dont nous avons parlé plus haut, et Vernier, graveur sur pierres et en médailles.

Pendant le XIXe siècle, la Russie n'a pas cessé de s'alimenter en France, pour sa consommation d'œuvres d'art. Elle lui a demandé fréquemment des artistes; on n'en compte pas moins de 50 qui, de 1800 à 1870, sont allés travailler à Pétersbourg et à Moscou, et ont exécuté la décoration des hôtels, des églises et des palais. Sous le règne d'Alexandre II, cependant, nous avons eu à lutter vigoureusement contre l'Allemagne, qui avait conquis à la cour une influence prépondérante. Aujourd'hui, nous subissons la concurrence même de l'industrie russe, très en progrès, et un régime douanier, écrasant pour l'étranger. Mais nous pouvons encore importer avec succès les produits, dans lesquels l'art domine la matière et lui donne son prix; on aime fort les belles choses, en Russie, on y a un goût délicat et fin. Nos artistes et nos industriels ont donc bien fait d'aller à Moscou montrer à nos amis et alliés que notre art et notre industrie artistique n'ont point dégénéré depuis le XVIIIe siècle.

MARIUS VACHON.

Sarcelle, art japonais.

UN ESSAI DE ZOOLOGIE ARTISTIQUE

LES ANIMAUX DANS L'ART

A M. Victor Champier.

Mon cher Directeur,

Vous me parliez, tout dernièrement encore, de l'intérêt que présenterait, pour la rénovation de notre art décoratif national, l'étude sérieuse des animaux appliquée dans un sens artistique. Nul champ, certes, ne s'ouvre plus large aux recherches, nul terrain ne s'y montre plus favorable. Sous nos yeux, sans cesse, les animaux passent, nous charmant par la souplesse de leurs allures, la puissance de leurs formes, et l'on dirait que, obéissant à une tradition, à une discipline continue, notre esprit ne daigne s'abaisser à chercher parmi eux des modèles appliqués à l'art.

Je me suis demandé d'ou provenait cette exclusion systématique des animaux du grand art et, en étudiant cette question, j'ai dû remonter aux origines. qui sont, par ma foi, fort anciennes. Elles m'ont donné l'explication des divers élans et arrêts qu'a subis, à travers notre histoire, la figuration des animaux appliquée à la décoration, et je vous apporte aujourd'hui les modestes résultats de mon enquête, heureux si les lecteurs de la Revue peuvent chercher à renouer, dans la suite. par leurs travaux d'art, l'anneau de la chaîne depuis longtemps interrompue.

Les essais de figurations d'animaux, en notre pays, ne datent point d'hier, mais bien de ce temps dont on ne peut supputer l'éloignement et qui est dit de la « pierre taillée ». Nos ancêtres préhistoriques dont l'industrie était à son enfance, n'en étaient point à l'enfance de l'art. N'ayant pour outils et pour armes que des pierres taillées à plus ou moins grands éclats, ils savaient sculpter sur des os des images d'animaux qui, par leur parti artistique, sont faites pour nous surprendre.

« Tous les détails caractéristiques de l'espèce, de l'âge, du sexe. sont admirablement rendus. Ils révèlent, dit M. E. Cartaillac, un profond esprit d'observation, un sentiment

exquis de la nature. Plusieurs de ces dessins sont supérieurs aux illustrations de quelques-uns de nos livres d'histoire naturelle et il faut avouer que plus de la moitié des copies qu'on a faites de ces œuvres pour les publier sont au-dessous des originaux. Ce fait est tout à l'éloge des artistes primitifs. »

Nous ne pouvons représenter ici les admirables objets que les fouilles de M. E. Piette ont mis au jour. Un bois de renne sculpté, lui appartenant, et provenant de la grotte du Mas d'Azil, représente trois têtes de chevaux. L'une se détachant en plein relief, est parfaite comme exécution et comme ligne. C'est bien celle d'un de ces petits chevaux à tous crins, à ganache munie d'une barbiche, à l'oreille petite et pointue, à l'œil petit et vif, placé un peu haut, d'un de ces petits chevaux comme le tarpan actuel de la région tartare. En dessous une autre tête est sculptée, également détachée en plein relief, mais elle est dépouillée de sa peau, c'est une étude de myologie, ce qu'on appelle *un écorché*, en style d'école. Au-dessus, et sur le bois, est sculptée en bas-relief une tête décharnée, montrant le squelette, exécutée avec un art et une sincérité qui sont faits pour nous donner à penser. Car, *on ne ferait pas mieux aujourd'hui*.

Si paradoxale que puisse sembler cette assertion, elle demeure néanmoins formelle. M. Piette doit publier quelque jour un grand atlas où tous ces spécimens de notre art des cavernes seront figurés. Mais chacun peut voir, actuellement, la figuration des trois têtes de chevaux dans l'excellent ouvrage de M. Emile Cartaillac, *la France préhistorique*, récemment paru dans la Bibliothèque scientifique internationale.

Le bâton du commandement que nous figurons ici (fig. 1) et qui appartient au Museum d'histoire naturelle été découvert, il y a peu de temps, à la station de Montgaudier dans la Charente. C'est un long morceau de bois de renne portant sur une de ses faces deux figures de phoques et celle d'un saumon, exécutées très finement comme avec un burin. Sur l'autre face s'allongent deux longues anguilles dont les caractères sont moins nettement accusés.

Fig. 1. — Bâton de Montgaudier.

Cette plaque d'ivoire conservée au Musée de Saint-Germain (fig. 2) a été découverte par Lartet, en 1864, à la Madelaine, dans la Dordogne. On voit gravés sur sa surface deux de ces grands mammouths, éléphants quaternaires alors contemporains de l'homme sur notre sol et dont on retrouve encore des cadavres entiers conservés dans les glaces des régions polaires. Ils marchent de front, gravement et paisiblement, leur mouvement est plein de calme puissance. Des traits indécis, des repentirs, comme disent les peintres, se voient par places, et montrent que l'artiste préhistorique n'avait point mené à bien son sujet sans tâtonnements. Au reste il a dû abandonner son chef-d'œuvre sans le terminer, car sur l'arrière-train du premier mammouth une autre tête est confusément ébauchée.

Fig. 2. — Mammouths gravés.

Des plaques d'os et d'ivoire, conservées en diverses collections, sont couvertes de gravures au trait. Sauf de très rares exceptions, ce sont toujours des animaux, des chevaux,

des cerfs, des bœufs, mêlés à des poissons, à des phoques, confondus, juxtaposés, comme si l'artiste n'avait cherché qu'à accumuler des *études*.

Mais le côté utilitaire n'était point négligé, et déjà l'art industriel était né. Des poignards faits d'un long os de renne ont pour poignée un animal sculpté dans la masse. Tel est ce poignard de Laugerie-Basse appartenant au Musée de Saint-Germain; l'artiste y a ébauché un renne abattu sur les genoux avec un parti et une sincérité d'observation merveilleux.

Tel se présente, envisagé sommairement, cet art des hommes des cavernes qui n'eurent d'autres instruments que des pierres taillées. Et, chose singulière, leur art disparait avec eux, sans laisser de traces, comme détruit par une civilisation étrangère à toute idée artistique [1]. L'époque de la pierre polie ignora le dessin, la sculpture; ces arts ne reparaissent chez nous qu'avec l'arrivée des métaux, mais les figurations d'animaux ne tiennent plus qu'une médiocre place. L'art prend alors une physionomie particulière, mais peu originale, qui nous affirme ses origines égyptiennes, chaldéennes et phéniciennes.

La représentation des animaux telle que l'entendirent ces peuples orientaux nous apporte de nombreux enseignements en ce sens qu'elle nous montre la filiation de notre art gothique qui, à la veille de s'épanouir et de prendre une physionomie nationale, fut étouffé par la Renaissance. Et nous le montrerons tout à l'heure.

En effet, encore à l'heure actuelle, on méprise fort chez nous toute manifestation artistique qui ne vise pas au grand art, c'est-à-dire à la figuration humaine reproduite avec toutes les conventions établies par l'École. Et cette notion d'*École* est tellement établie dans notre esprit que les savants, qui furent les premiers à admirer l'indépendance des artistes des cavernes, cherchèrent de suite, en étudiant leurs œuvres, à les classer par écoles. Mais en cette recherche singulière leurs efforts demeurèrent vains, comme si la sincérité de l'art préhistorique le mettait au-dessus, comme en dehors de toutes ces disciplines auxquelles notre esprit s'est soumis et dont il a peine à s'affranchir.

Cet esprit de discipline est une chose chez nous fort ancienne, il a été en augmentant depuis la Renaissance et il nous a tracé une règle de conduite sous laquelle nous marchons encore aujourd'hui. Et à tel point que c'est à peine si quelques essais d'affranchissement ont été tentés pour donner à l'étude sincère des animaux la place à laquelle elle a droit dans tout art vraiment complet. Cet ostracisme ne s'est point arrêté aux arts plastiques; on l'a vu, au XVIIe siècle, se donner cours dans la littérature. N'a-t-on point reproché à Racine d'avoir employé le mot *chiens* dans une de ses tragédies!

Quand nos tailleurs d'images ou nos miniateurs du moyen âge s'essayaient à reproduire

1. « Pour apprécier à sa juste valeur l'art des cavernes, il faut comparer, dit M. Salomon Reinach, ses productions aux œuvres des peuples moins doues, qui n'ont point su voir, tels que les Celtes, les populations préromaines de l'Europe centrale, les conquérants germaniques du Ve siècle. Sur les monnaies gauloises, sur les plaques historiées de Hallstadt, comme sur les fibules et les boucles franques ou saxonnes, les animaux ne sont souvent que des ornements plus ou moins bizarres, copie de copies où l'etude de la nature vivante n'est pour rien. C'est que le don de l'observation et la volonté de reproduire ce que l'on observe est loin d'être des qualités banales. L'art est sans doute parti de là, mais il n'est pas resté fidèle à son principe et il n'y revient qu'après une evolution plus ou moins longue. Chez beaucoup de peuples, chez tous même à certaines epoques, on dirait que la nature n'est qu'un souvenir ou qu'il n'est pas permis de la regarder en face: c'est le règne du style et de la convention, avec ses invraisemblances, sa monotonie et sa raideur, avec sa tendance à la décoration où toutes les formes degenèrent en fioritures. Ce style domine dans l'Europe du moyen âge et il caracterise encore, à peu d'exceptions pres. l'art plutôt barbare que naïf des races pauvrement douees et des enfants.

« Dans la sculpture et la gravure des Troglodytes (habitants des cavernes), il n'y a pas trace de convention; c'est un art sincère, primesautier, ne, pour ainsi dire, au contact et sous l'impression immediate de la nature. Une fois cette naïveté dans l'observation disparue, avec l'antique civilisation où elle a fleuri, il faudra de longs siècles pour que l'homme retrouve, cette fois par des efforts accumules et par une sorte d'emancipation progressive, le sentiment de la realite plastique et le talent de la faire revivre dans ses œuvres. C'est là un exemple remarquable d'une vicissitude déjà signalee dans d'autres domaines, l'homme revenant par la volonté là où il a d'abord ete conduit par l'instinct. »

des animaux, ils luttaient contre des traditions qui leur étaient venues de l'Égypte, de l'Assyrie. En Allemagne, au xve siècle, l'affranchissement était devenu définitif, ou à peu près. Que l'on considère cette gravure d'Albert Dürer (fig. 3); elle représente le bison d'Europe (*bonasus europæus*) improprement nommé aurochs, et qui vivait encore à l'époque dans les grandes forêts de l'Allemagne. La sincérité d'observation ne nuit en rien à la pureté et à la justesse du dessin; le lourd et puissant animal est bien dans son mouvement, l'attitude est vraie, et en exécutant cette bête, le maître incomparable n'est point davantage sorti du grand art que le maître inconnu qui a gravé avec son outil de pierre les mammouths sur la plaque d'ivoire de la Madelaine.

La Renaissance tirait son origine plastique d'un art qui était trop impersonnel pour posséder l'intimité nécessaire à la figuration des animaux. Les artistes antiques, les sculpteurs grecs, n'ont point pour ainsi dire daigné représenter d'animaux autres que le cheval, le bœuf, ou le cerf; mais ils les ont traités d'une manière assez exacte pour que ces images taillées par leur ciseau, viennent aujourd'hui nous donner des renseignements zoologiques certains (fig. 4). Le savant Ecker a pu reconnaître, par les caractères affirmés

Fig. 3. — Bison. (Livre d'heures de Maximilien.)

Fig. 4. — Cheval du Parthénon.

par le ciseau de Phidias, la race particulière de chevaux, aujourd'hui éteinte, figurée sur les bas-reliefs du Parthénon et qui présente des particularités notables dans la structure des os de la tête, particularités déjà signalées par le grand Goethe [1].

Dans la décoration des vases, les artistes grecs donnent un plus libre cours à leur esprit, qui, quoi qu'on en puisse dire, était d'observation, mais asservi à des canons inflexibles. Voici des cerfs qui se détachent en noir sur un vase de terre de Corinthe. Leur attitude est légère, leur contour gracieux. Il ne faut pas oublier que le cerf était le compagnon de Diane, aussi les artistes ont-ils une plus grande habitude de cet animal appartenant en quelque sorte au rituel. Mais leur imagination a bien vite fait de les emmener au delà de l'observation directe de la nature qu'ils tiennent, quand même, en petite estime. Il leur faut la fantaisie des formes composites, les monstres gracieux ou terribles qu'ils ont hérités de la tradition orientale. Ils figurent des griffons, des sphynx,

1. « La tête du cheval du Parthénon, une des œuvres les plus remarquables de la plus haute antiquité artistique, nous montre les yeux libres et saillants, mais reculés jusque vers l'oreille: les deux sens de la vue et de l'ouïe semblent donc avoir agi de concert, ce qui rendait cette singulière créature apte à entendre aussi bien qu'à voir en arrière d'elle. Elle apparaît aussi puissante, aussi semblable à un spectre que si elle avait été créée contre nature, et cependant l'artiste a, en réalité, reproduit un cheval primitif, qu'il l'ait vu de ses propres yeux ou qu'il n'ait représenté qu'une conception de son esprit; il nous semble toutefois qu'à cette œuvre se rattache l'esprit de la plus haute poesie et de la plus grande réalité. » Cf. les travaux de Nehring, Ecker, Branco, Forsith Major, Piétrement, W. Kowalesky, Von Siebold. J'ai donné un aperçu de la question à l'article Cheval du 2e supplement du grand *Dictionnaire Larousse*. (Voir aussi Oscar Schmidt : *Les mammifères et leurs ancêtres géologiques*. Paris, 1887.)

des hippogryphes, des centaures, des monstres ailés. Ou bien, mêlant les figures d'animaux aux scènes mythologiques, ils interprètent leurs formes, leur donnant des contours conventionnels et créant ce qu'on est convenu d'appeler le style. Telle est cette panthère (fig. 5) dont la tradition mène au monstre nommé Chimère, obtenu par la déformation systématique d'un félin, émacié et allongé à l'excès.

Mais les potiers plus pratiques faisaient un meilleur emploi des animaux, si l'on en juge par un joli vase de terre émaillée qui affecte heureusement la forme d'un oiseau. Encore l'artiste n'a-t-il pu résister au plaisir de montrer qu'il savait interpréter *la figure*. Aussi s'est-il empressé de gâter sa pièce en collant sur le flanc de son oiseau une victoire

Fig. 5. — Panthère et bacchante. Art grec.

ailée qu'il eût mieux valu placer ailleurs et remplacer là par une aile et des plumes bien traitées.

Ce que nous a laissé l'art des Romains n'est point fait pour nous donner une idée plus haute de leur esprit d'observation appliqué à la nature et à la figuration des animaux. Ceux-ci, comme dans l'art grec, ne sont guère que des accessoires ; à Herculanum comme à Athènes, le cygne accompagne Léda; le serpent symbolique s'enroule autour de l'autel domestique en acceptant les offrandes. Mais la tradition grecque ramène vite les griffons (fig. 6) et autres monstres lutinés, enrênés par des génies.

Cependant, dans l'art romain, nous trouvons des essais décoratifs plus intéressants. Portés naturellement à la caricature, ils tirent parti des animaux dans leurs fresques, ils les déforment, les travestissent, les font se livrer à divers travaux. Ici c'est une sauterelle qui, dans un char, se fait traîner par un perroquet attelé; là c'est la parodie de la fuite d'Enée telle que nous la montre une peinture d'Herculanum. Le héros a une tête de dogue, de même son fils Ascagne, et le vieil Anchise a l'air vague d'un magot à tête de chien figé en une posture hiératique!

Quoi qu'il en soit, ce n'est point là qu'il faut rechercher un art primesautier et intime,

comme celui que demande la figuration des animaux. Il n'y a aucune faculté d'observation.

Et c'est là le point faible, la plaie de ces arts antiques, comme de notre art contemporain. Lorsque les anciens Égyptiens, Assyriens, Chaldéens, Phéniciens, avaient tiré le meilleur et plus large parti décoratif des animaux, ils possédaient sur eux des notions assez certaines pour produire un effet, arriver à un rendu suffisant, malgré la pauvreté toute voulue de leur dessin figé en de hiératiques conventions, arrêté par les canons restrictifs, gêné par les difficultés d'exécution qui venaient sans cesse limiter leur technique.

L'art assyrien eut une puissance et une grandeur que connurent aussi les premières civilisations égyptiennes, celles qui ont élevé le grand sphynx, que connut aussi l'art grec à certaines de ses périodes. C'est ainsi que les fouilles tout récemment exécutées à Vaphio, près de Sparte, ont donné en janvier dernier des vases d'or, représentant des hommes à la poursuite de taureaux sauvages : ces derniers sont d'un mouvement superbe. Mais ces objets d'art datent sans doute de quatorze ou quinze siècles avant notre ère, c'est-à-dire d'une époque où l'art grec n'obéissait pas à la discipline de l'École.

Fig. 6. — Griffon. Art grec.

On a peut-être exagéré l'art des animaliers assyriens en lui donnant plus d'observation qu'il n'en possède en réalité. Sans cesse à la recherche d'un objectif unique qui était le puissant et le terrible, ils sont tombés dans des exagérations qui rendent leurs animaux impossibles en dehors de l'architecture. Mais décorateurs dans l'âme, ils ont, plus qu'artistes au monde, su tirer le meilleur parti des animaux dans la décoration des palais.

Certains auteurs, imbus des préjugés de l'École, n'ont pas craint d'avancer que les artistes assyriens avaient été supérieurs dans l'exécution des animaux parce que l'observation journalière leur avait fait connaître intimement leur structure. Et ils ajoutent qu'ils traitaient moins bien la figure de l'homme, parce qu'au lieu de faire du nu ils représentaient les personnages habillés. Ce serait peut-être là, à nos yeux, leur seul mérite. Car au lieu de draper leurs personnages dans des tissus quelconques sous lesquels le nu se laisse artificiellement percevoir, ç'a été là le grand tort des Grecs et cela nous a menés à l'école de David, je ne parle point du David du tableau du Sacre — ils les figuraient avec leurs vêtements tombant en plis rigides ou même sans plis, et sans laisser deviner les formes. Et cela parce que les tissus assyriens sont rigides et que sous un tissu rigide, tombant des hanches aux pieds, on ne perçoit point les saillies des jambes. Les faire sentir à tout prix, tel est le principe de l'École.

Certes les Assyriens comptent parmi les peuples qui ont bien représenté les animaux. Les Égyptiens leur sont sans doute supérieurs comme invention, comme caractère, comme sentiment affiné de l'art, et surtout comme intimité, mais les Assyriens se recommandent par un certain réalisme et une incomparable puissance. Une tablette en terre cuite du Musée britannique nous montre un chien tenu en laisse par un chasseur. C'est un de ces énormes mâtins qui peuvent faire tête même au lion et dont la race se retrouve encore aujourd'hui dans le Thibet. Tous les écrivains de l'antiquité parlent de ces terribles bêtes, et la figuration assyrienne est d'une exactitude frappante.

Mais à côté de cela, des chameaux, des vaches sont traités d'une façon plus que médiocre. D'autres chiens d'Assourbanipal, encore que leur attitude soit vraie, sont entachés de raideur. Le cheval est toujours représenté avec art, cela se comprend par l'importance qu'il prenait chez ce peuple dont la guerre fut la seule occupation, l'essence même. De tous les animaux, c'est le lion que les artistes assyriens ont le plus aimé à reproduire; comme si le roi des carnassiers avait été pris pour type par ce peuple féroce et sanguinaire, partout il s'étale, en bronze, en bas-reliefs, en céramique, sur les pierres gravées. Le lion blessé du Musée britannique est remarquable par la vérité de son attitude, notamment dans la région postérieure. Le grand fauve blessé par une flèche qui lui a traversé un poumon vomit le sang à pleine gueule; arcbouté sur ses pattes de devant, il fléchit le train de derrière, la queue se relève dans le spasme qui bombe toute l'épine dorsale, les griffes se cramponnent au sol. La lionne du même Musée est célèbre à juste titre. Les moulages ont vulgarisé cette image de l'agonie de la bête formidable. Une flèche a brisé l'épine dorsale dans la région lombaire, une autre dans la région sacrée. Le train de derrière s'étend paralysé — idée que n'aurait jamais eue un artiste classique — ce qui prouve une observation juste. La bête lève la tête, et se dresse sur ses pieds de devant et fait encore face à l'ennemi. On sent, on croit entendre le rugissement suprême s'échapper de la gueule ouverte, on voit les griffes prêtes à déchirer l'ennemi dans un dernier effort.

Je dirai moins de bien des deux lions ornant la niche de la même collection. Quant à ceux qui ornent la bouterolle du fourreau de l'épée de Sargon, sur le bas-relief du Louvre, ils sont à peine au-dessus des productions similaires du moyen âge les plus médiocres.

Un cylindre en serpentine de la Bibliothèque Nationale nous montre un homme luttant contre un sphynx qu'il a saisi d'une main, de l'autre il balance un ibex tenu par une patte de derrière. La chèvre est bien observée et l'artiste nous fait mieux comprendre que c'est bien un bouquetin des montagnes, en indiquant, par quelques traits, des rochers sous la bête.

Au point de vue de la figuration des animaux, il est évident que l'art assyrien a passé par plusieurs phases et que des conventions rituelles ont dû venir étouffer, sous leurs canons étroits, l'esprit artistique en sa primitive indépendance. C'est en regardant les cylindres gravés, les stèles et pierres où sont inscrits les contrats, que l'on est frappé du caractère sincère de cet art. La fameuse pierre de Mérodach Baladan figurée par G. Smith est typique à cet égard; les ébauches d'animaux montrent un sens d'observation et une intimité générale qui nous mènent loin du grand art conventionnel officiel.

Les Assyriens donnent volontiers à leurs démons, la tête, les membres des animaux les plus terribles. Leur objectif est de faire puissant, formidable. Tel génie aura la tête d'un lion dont la gueule s'ouvre en un rictus affreux, et cette tradition ira en Inde et en Chine où le tigre formera la tête des mauvaises divinités. Nul n'a mieux saisi que les Assyriens le caractère terrible donné aux grands félins par la dépression des joues et la distension des mâchoires [1]. Tel autre a les ailes de l'aigle ou du vautour, les mains terminées par des

1. « Pourquoi l'art, quand il a composé les types divins, y a-t-il fait une telle place aux éléments que lui fournissait l'animalité? Était-ce impuissance à trouver, dans les différences d'attitude et d'expression données au corps et au visage humain, le moyen de distinguer, par des traits bien marqués, les différents dieux que concevait la pensée? Était-ce parti pris de symbolisme, si l'on peut appeler ainsi le procédé naïf qui, par l'attribution à tel ou tel dieu des traits du taureau, de l'aigle ou du lion, proclame que la

griffes, les pieds sont « les serres crochues d'un oiseau de proie, largement étalées sur le sol qu'elles semblent égratigner de leurs griffes ». Dans un troisième la tête de lion grimaçante est déformée, coiffée d'oreilles de chien, garnie d'une crinière de cheval.

Chez ce dieu d'albâtre à tête d'aigle de Nimroud, au Louvre (fig. 7), le bec allongé et crochu du rapace, la cire qui le surmonte, le caractère de l'œil sont rendus d'une façon surprenante. Mais la huppe qui surmonte la tête, les ailes attachées au dos sont purement conventionnelles, comme l'anatomie des bras et des jambes. Ces derniers ne sont-ils pas la vraie caricature de l'École qui veut quand même faire valoir le muscle et à laquelle on doit aussi bien l'Hercule Farnèse que le Milon de Crotone?

Fig. 7. — Dieu à tête d'aigle. Art assyrien.

Les Égyptiens qui se distinguent avant tout par la finesse et l'élégance de leur art ne tombèrent point dans de semblables errements. C'est se tromper que d'avancer, comme certains, que s'ils n'ont point autant accusé les saillies musculaires que les Assyriens, cela tenait à ce qu'ils avaient à travailler des pierres plus dures et qu'ils évitaient les rondes bosses. Une pareille objection ne mérite point qu'on s'y arrête. Les figurations d'animaux sont très communes dans les musées d'antiquités égyptiennes : qu'elles soient traitées au point de vue familier ou au point de vue religieux, elles témoignent toujours d'un art maître de ses impressions et de ses moyens. Toujours la grandeur se mêle à la force, mais à une force sereine et qui semble sûre d'elle-même, sans rien d'agressif. Que les sphynx aient des têtes humaines ou des têtes de béliers leur attitude est la même, calme et empreinte d'une mystérieuse sérénité. La petite vache Hathor du Musée du Louvre au tenon de laquelle est appuyée l'effigie de Nephthys est d'une jolie exécution. « Le tout, dit M. Maspéro, est un peu flou, un peu artificiel, mais la physionomie des divinités et du mort ne manque pas de douceur, la vache est d'un bon mouvement, le petit personnage qu'elle abrite se groupe bien avec elle. »

Fig. 8. — Tête d'épervier. Art égyptien.

Nul n'a mieux représenté que les artistes égyptiens les têtes des animaux, chacals, cynocéphales, éperviers sacrés (fig. 8). Tantôt sculptées en albâtre, elles recouvrent les canopes, ou bien elles sont peintes sur les murailles des hypogées, surmontent les épaules des génies sur le livre des morts, sont gravées en hiéroglyphes sur les sarcophages. Les

divinité figurée possède au plus haut degré la qualité qui distingue tel ou tel de ces animaux. Sans doute, pour s'expliquer le mode de représentation que l'artiste a cru devoir adopter, il faut tenir compte et des résistances que lui opposait la matière, et des facilités que lui donnait, pour traduire sa pensée, cette sorte d'allégorie ou d'allusion transparente. Peut-être cependant faut-il admettre aussi que les intelligences étaient préparées à rechercher et à goûter ce genre de combinaisons; peut-être y avaient-elles été disposées par les habitudes contractées durant toute une période antérieure où, là aussi, on avait adoré dans le bœuf de labour la force patiente et douce qui creuse le sillon comme dans l'aigle et le lion la force violente qui dévore et qui tue. » (Perrot et Chipiez. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, tome II, p. 67.)

mobiliers funéraires nous montrent des merveilles, seuls les Japonais ont su tirer un aussi bon parti des animaux dans la décoration des objets usuels. Là ce sont des grenouilles, des scarabées, excellemment sculptés en pierres dures, en pierres fines et qui forment des amulettes, des cachets. Des hippopotames en faïence bleue ont leur corps couvert de plantes peintes, indication naïve du marais herbeux où ils vivent. Ailleurs un hérisson en émail est creux et forme un vase à poudre d'antimoine, un épervier en émail est un flacon à parfums. Une cuiller en bois sculpté a son manche en forme de chien qui paraît se sauver en tenant

Fig. 9. — Lion. Art roman.

un poisson dans sa gueule ; le poisson est concavo-convexe et forme la poche de la cuiller. Une boîte à parfums est faite d'un canard, les deux ailes tournant sur un pivot constituent le couvercle, le corps forme récipient.

Les peintres égyptiens ont aussi connu la caricature, des animaux y vivent notre vie, singent nos travaux, nos plaisirs. Voici une chatte qui se bat avec une oie, une autre chatte coiffée d'une fleur se fait servir à dîner par un chat muni d'une serviette, d'un éventail et qui apporte une volaille.

Tout cet art a progressivement disparu au contact de la civilisation grecque qui lui a

Fig. 10. — Aigle. Art roman.

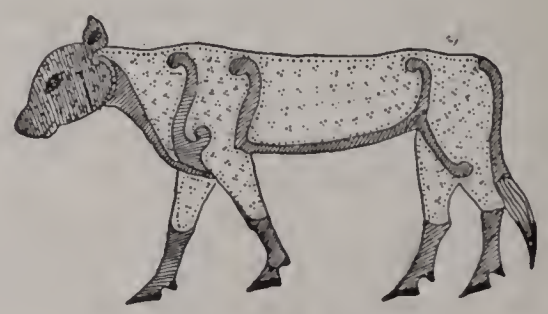


Fig. 11. — Bœuf. Art roman.

apporté le style et fait perdre son originalité; la conquête romaine a fait le reste. L'influence de l'art grec se fera sentir également à la Renaissance, alors que notre art gothique, commençant à s'affranchir de ses origines précitées, tendra à une originalité vraiment nationale. Dans ces figures tirées d'un Evangéliaire du x° siècle et représentant les animaux attributs des Évangélistes, l'influence orientale est manifeste. Mais déjà l'influence héraldique, qui tend à styliser les animaux et à en faire des emblèmes, se remarque dans le lion (fig. 9) de Saint-Marc. L'aigle de Saint-Jean (fig. 10) a un caractère moyen qui le

rapproche de certains émaux orientaux, des céramiques asiatiques, mais le bœuf (fig. 11) avec ses vagues indications musculaires rechampies d'un autre ton et indiquées par des champs sertis nous ramène aux lions persans de la mission Dieulafoy, tandis que les points colorés symétriquement disposés sur le corps nous ramènent à la tradition indienne. Un agneau pascal niellé d'argent sur une fusée d'épée au XIIIe siècle, au musée de l'Hermitage, montre plutôt la tendance byzantine. Dans ces animaux tirés d'une lettre initiale du Commentaire de Beatus, au XIe siècle (fig. 12), les attitudes sont justes et les contours assez observés. Encore qu'il soit difficile de dire quels sont ces oiseaux à longues pattes, on peut les prendre pour des outardes; quant au renard qui se dresse devant les raisins

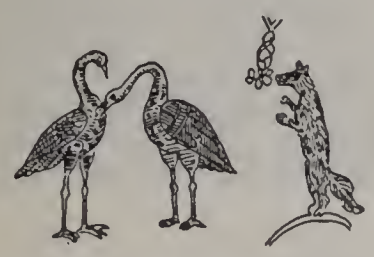


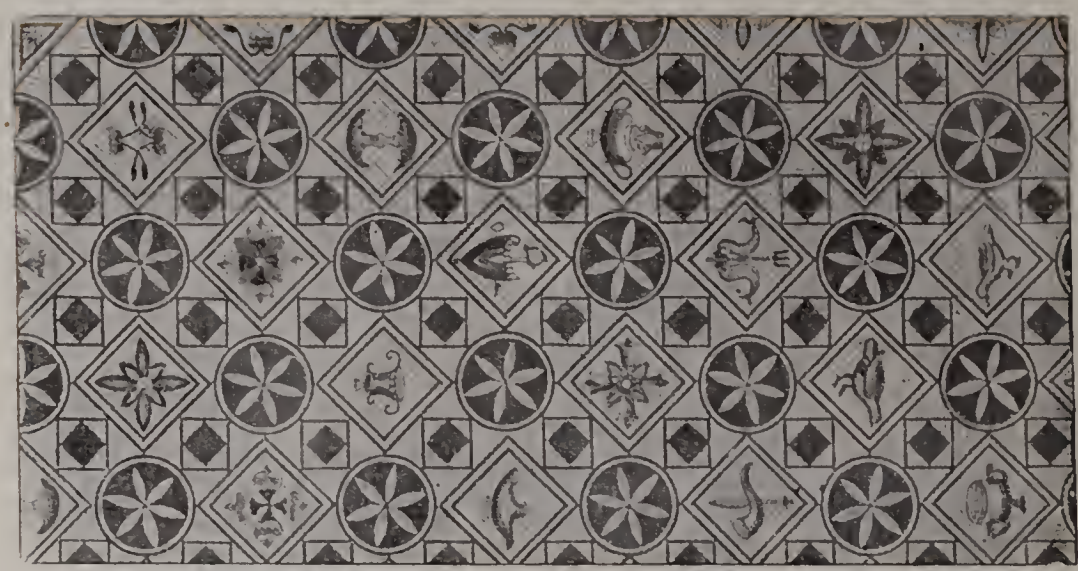
Fig. 12. — Motifs tirés de lettres ornées, IIe siècle.

Fig. 13. — Lettre dracontine, Xe siècle.

il est d'un bon dessin, et la naïveté n'est pas un de ses moindres charmes. Le poisson fantastique formant une lettre (fig. 13) du missel de Gellone est un peu plus ancien; il nous donne un bon exemple de ces initiales dites dracontines des manuscrits de l'époque romane. Les animaux symboliques entourant l'agneau pascal dans cette crosse des abbés de Clairvaux (fig. 14) s'éloignent de plus en plus de la nature.

(*A suivre.*) MAURICE MAINDRON.

Fig. 14. — Crosse d'un abbé de Clairvaux.



GUILLAUME DE MARCILLAT ET LA PEINTURE SUR VERRE EN ITALIE

« Di questa arte hanno lavorato meglio i Fiam-
« minghi ed i Franzesi che l'altre nazioni [1]. »
(Vasari. t. I, p. 204.)

I

Ce n'est point par chauvinisme que j'inscris le nom d'un de nos compatriotes en tête de cette étude : Guillaume de Marcillat, Français d'origine et Italien d'adoption, résume en lui la peinture sur verre italienne pendant la plus belle période de la Renaissance. Elevé à l'école de nos habiles décorateurs gothiques, familiarisé plus tard avec les principes de Raphaël, à côté de qui il travailla des années durant, il sut concilier la tradition avec le progrès et tirer un style nouveau des enseignements de deux époques; au passé, il emprunta le goût des colorations éclatantes et profondes, aux temps nouveaux le goût de l'ordonnance.

Ce qui recommande tout particulièrement la peinture sur verre italienne à l'attention des amis de l'art, c'est que les plus grands peintres et les plus grands sculpteurs n'ont pas dédaigné de la défrayer de cartons : Cimabué, Angelo Gaddi, Ghiberti, Donatello, Paolo Uccello, le Pérugin, Baldovinetti, D. Ghirlandajo, Filippino Lippi, B. Vivarini, Mocetto,

1. « Les Flamands et les Français l'ont emporté dans l'art de la verrerie sur les autres nations. »

Jean d'Udine, et une infinité d'autres ont accepté avec joie cette mission, si propre à affirmer la solidarité du grand art avec les arts décoratifs.

Il résulte, d'ailleurs, de mes recherches que la profession de peintre et la profession de peintre-verrier étaient distinctes et que, sauf quelques exceptions, ces derniers se contentaient de transporter sur verre les cartons composés par leurs confrères, les peintres d'histoire.

Grâce au concours de tant de maîtres éminents, les verrières de Milan, de Bologne, de Lucques, de Florence, d'Arezzo et de Pérouse, peuvent se mesurer avec celles de n'importe laquelle de nos grandes cathédrales.

Un autre trait distinctif de la peinture sur verre italienne, c'est qu'elle fut cultivée principalement par les ordres religieux. L'ordre de Saint-Dominique fournit à lui seul une légion de peintres-verriers, dont on trouvera la liste dans l'ouvrage du R. P. Marchese [1]. Les Jésuates de Florence n'acquirent pas moins de réputation dans cette branche.

Il est surprenant que les érudits d'outre-Rhin, si ardents à analyser, j'allais dire à éplucher, jusqu'aux fresques les plus médiocres et aux bas-reliefs les plus informes de la Renaissance italienne, n'aient pas songé à étudier des verrières de l'importance de celles des cathédrales de Milan, de Bologne, de Florence. Bien plus, Burckhardt, dans *le Cicérone*, est tenté de déconseiller l'étude des peintures sur verre sous prétexte qu'elle affaiblirait la force visuelle et empêcherait l'œil de savourer pleinement les fresques. Aussi découvre-t-on à peine de loin en loin une notice isolée sur un art qui n'a cessé, du XIIIe au XVIe siècle, de compter de l'autre côté des monts d'innombrables représentants et de produire une longue série d'ouvrages d'un intérêt exceptionnel [2]. Loin de moi la pensée de combler cette lacune et d'écrire *ex professo* une histoire de la peinture sur verre italienne : c'est affaire à plus jeunes et plus vaillants que moi. Du moins je crois rendre service aux amateurs, aux érudits et aux artistes, en plaçant sous leurs yeux les notes que j'ai recueillies au cours de mes pérégrinations en Italie. J'y ajoute la description et l'appréciation des vitraux du dôme de Florence, des églises Santa Croce et Santa Maria Novella, dans la même ville, dont je suis redevable à l'obligeante érudition de M. Pératé, mon collègue de l'École française de Rome.

II

A ne consulter que la logique, nous serions tenté de chercher à Venise, antique berceau de la verrerie sous toutes ses formes, les premières manifestations de la peinture sur verre.

1. *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori ed Architetti domenicani*. Bologne, 1878; à la table (Pittori di vetri).

2. On trouvera dans l'*Histoire des Arts industriels* de Labarte, *les Peintres-verriers etrangers à la France* de M. de Lasteyrie (extrait des *Memoires de la Societe nationale des Antiquaires de France*, 187[illegible]), enfin dans la *Geschichte der technischen Künte* de M. Bucher, t. I, 1875, p. 71 et suiv., des resumes interessants de l'histoire de la peinture sur verre en Italie. Mais un simple chiffre suffira pour montrer combien les recherches de mes predecesseurs ont ete incompletes. M. de Lasteyrie, dans son travail d'ailleurs si erudit, n'est parvenu à recueillir que cinquante-cinq noms de peintres-verriers ayant travaille en Italie du XIIIe au XVIe siecle : or j'en ai releve plus de deux cents.

Un certain nombre de vitraux italiens sont inventories, principalement d'apres le guide de Murray, dans le catalogue publie par les soins du Musee de South Kensington, l'*Universal Art inventory; Mosaic and Stained Glass* (Londres, 1870), ouvrage qui offre la plus extraordinaire reunion de bevues qui se puisse imaginer (on y fait vivre Jean d'Udine de 1300 à 1400; le Musee des monuments français d'Alexandre Lenoir est mentionné comme existant encore dans la rue des Petits-Augustins, etc.). Les villes italiennes signalees comme contenant des vitraux sont : Arezzo, Assise, Côme, Milan, Orvieto, Parme, Pavie, Perouse, Pise, Rome, Sienne, Spolete et Venise.

C'est en effet de cette ville que l'on tirait presque exclusivement le verre destiné aux vitraux [1]. Mais aucun document n'est venu jusqu'ici établir la priorité des Vénitiens dans cette technique. Bien plus, les peintres-verriers vénitiens ne font leur apparition qu'au XIVe siècle, comme nous le verrons tout à l'heure, alors que dès le XIIIe siècle nous trouvons la peinture sur verre en pleine prospérité à Sienne et à Assise.

La basilique inférieure de Saint-François à Assise contient en effet une série de vitraux remontant à la seconde moitié du XIIIe siècle; ils sont traités dans un style antérieur à celui de Cimabué, et encore tout imprégnés de réminiscences romanes. On remarque dans le nombre un apôtre debout sous un baldaquin, un ange tenant un sceptre, le Christ, saint Paul, Zacharie, saint Jean-Baptiste, etc. Les figures se composent de petits fragments assemblés comme dans le travail de la mosaïque.

Le transept sud de la basilique supérieure contient également des peintures plus archaïques que celles de Cimabué (Scènes de la Genèse). Dans le chœur de la basilique supérieure les Scènes de l'Ancien Testament et les Scènes de la Passion se rapprochent enfin du style de Cimabué. On trouvera de plus amples détails sur ces vitraux dans la savante monographie que M. Thode a consacrée à saint François d'Assise.

A Sienne, on trouve, à partir de la fin du XIIIe siècle, une série de peintres-verriers, dont je ne reproduirai pas la liste, parce qu'elle ferait double emploi avec celle qui a été publiée par Labarte (t. II, p. 324).

III

Au XIVe siècle l'emploi de la peinture sur verre se généralise en Italie et d'importantes verrières surgissent au nord comme au midi.

C'est encore dans la basilique de Saint-François à Assise que l'art nouveau jette le plus vif éclat. Mais cette fois, les Vénitiens viennent revendiquer leur part dans l'exécution de cet ensemble imposant. Nous savons en effet qu'en 1318 les autorités de Venise permirent aux verriers de Murano d'exécuter des vitraux pour le sanctuaire d'Assise [2]. M. Thode cite, pour cette période, plusieurs vitraux qui semblent procéder de Simone Martini (Simone Memmi) de Sienne. Deux autres vitraux, représentant le Christ tenant saint François et la Vierge tenant l'enfant Jésus, sont reproduits en couleur dans le *Saint François d'Assise* publié par la librairie Plon (p. 152).

A Florence, la décoration de la cathédrale mit en œuvre pendant la fin du XIVe siècle et pendant tout le cours du XVe siècle un essaim d'habiles peintres-verriers, dont les noms ont été tirés de l'oubli grâce aux recherches de M. Semper [3] et de M. Cavallucci.

1. Quelques exemples entre mille. En 1377, le pape Grégoire XI envoya de Rome à Venise le frère Francesco di Biagio de Sienne, pour acheter du verre : « Fratri Francisco Blasii de Senis ordinis fratrum minorum misso Venetias ad dominum Abbatem sancti Nicolai in littore Venetiarum pro vitreis emendis, videlicet pro suis expensis faciendis X fl. cam. » (Archives du Vatican : R. 345.) — Un siècle plus tard, en 1475, un autre pape, Sixte IV, confia une mission analogue au peintre-verrier « Hormannus Theutonicus ».

Un document de 1415 nous apprend toutefois que l'œuvre du dôme de Florence fit venir du verre d'Allemagne et un document de 1440 que l'œuvre du dôme de Sienne fit chercher le verre, le plomb, l'étain et les fils de cuivre, soit à Venise, soit à Ancône, soit ailleurs. (Rumohr, *Ital. Forschungen*, t. II, p. 378.) — Une verrerie importante existait à Bologne dès le XIIIe siècle. (*Archivio Storico dell' Arte*, 1889, p. 169.)

2. Cecchetti, *delle Origini e dello Svolgimento dell' Arte vetraria muranese;* Venise, 1872, p. 25.

3. *Mittheilungen der K. K. Central Commission*, t. XVII, 1872, p. 19-36.

BOUTEILLE CONIQUE, GRÈS DU JAPON

DECOR GRAVÉ, FLEURS ET FEUILLAGES, EN VIOLET MANGANESE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Dès 1390, Niccolō di Piero Teutonico (Nicolas d'Allemagne, fils de Pierre) travaillait à une fenêtre du côté de la « Via dei Cassettai ». En 1414, cet artiste exécuta deux des « oculi » de la façade; il mourut vers 1419. Le dôme occupait en outre Leonardo di Simone, moine de Vallombreuse (1390-1396), qui reçut la commande d'une des fenêtres situées du côté de cette même « Via dei Cassettai », tandis qu'Antonio de Pise se chargeait de peindre la fenêtre située du même côté, au-dessus de la porte, d'après un carton d'Agnolo Gaddi.

D'après M. Semper, les plus anciens vitraux du dôme sont ceux des quatre fenêtres des deux nefs latérales, à proximité du chœur. La fenêtre représentant six saints sous des baldaquins gothiques fut exécutée en 1395 par Antonio de Pise, d'après le carton d'Agnolo di Taddeo Gaddi. La fenêtre qui se trouve à côté fut exécutée, en 1395 également, par Niccolō di Piero Tedesco, probablement d'après les cartons du même peintre. Cet artiste, de nationalité allemande, comme nous l'avons dit, travailla en outre aux deux « oculi » latéraux de la façade, de 1412 à 1415, mais la mort l'empêcha de les terminer.

La fenêtre située au-dessus du second portail nord procède, ainsi que probablement la fenêtre voisine, de cartons d'Agnolo Gaddi et de Neri d'Antonio; elle fut exécutée de 1394 à 1396 par Leonardo di Simone. A ces vitraux font suite, par ordre de date, ceux des chapelles situées aux deux côtés de la partie octogonale du chœur.

Pour ne pas scinder la description de cette partie de la verrière du dôme florentin, je la donnerai en bloc, dans le paragraphe suivant, telle qu'elle m'a été transmise par M. Pératé.

Vitraux de la nef, du transept et du chœur. Leur décor, très monotone, se compose de compartiments avec arcades gothiques abritant chacune un saint.

De chaque côté de la nef s'ouvrent quatre grandes fenêtres présentant chacune six figures de saints. Les quinze chapelles du chœur et du transept ont chacune un vitrail à trois personnages (deux saints debout, et, au-dessus d'eux, un saint ou un prophète assis, de taille beaucoup plus grande). Dans les parois hautes du chœur et du transept s'ouvrent également quinze fenêtres, présentant chacune quatre figures de saints. Le bleu, le rouge, le vert et le jaune se mêlent un peu au hasard dans cette vaste décoration. Le dessin des figures est médiocre; les restaurations paraissent assez nombreuses [1].

La verrière de l'église Santa Croce, presque tout entière exécutée au XIVe siècle (seuls l' « oculus » et deux fenêtres de la nef appartiennent à la Renaissance), ne le cède pas en importance à celle du dôme [2].

Elle renferme de beaux motifs de décoration gothique et produit l'impression d'une grande richesse. Les deux vitraux supérieurs, à gauche et à droite du chœur, se composent chacun de six figures superposées, debout chacune sous une espèce de baldaquin (Jacob, Joachim, Salomon, etc.). L'arrangement des personnages, placés deux par deux, est encore rigoureusement symétrique; pas d'action, pas d'animation. L'étroitesse des fenêtres s'opposerait d'ailleurs à tout développement. Ajoutons que l'on regrette l'absence

1. Plusieurs des vitraux de la cathédrale de Florence, le *Saint Jacques*, le *Moïse*, un roi d'Israël, *Saint Simplicius* et une Sainte, qui ornent le transept, ont été publiés par Waring (*The Arts connected with Architecture*, pl. I, II). Le coloris est encore fort cru (verts placés à côté de rouges, etc.), et l'ornementation toute gothique.

2. Quelques-uns des vitraux de Santa Croce ont été reproduits par Waring (*The Arts connected with Architecture*, pl. III). on y relève dans un encadrement fort riche, et encore tout gothique, des apôtres et des saints en pied, dont l'un porte la signature « Hoc opus fecit frater Gherardini p... frater Ubaldi... de-vitro de Florentia », et d'autres à mi-corps; puis l'*Annonciation*.

ou la pauvreté des meneaux, qui, dans nos cathédrales gothiques, contribuent si puissamment à faire valoir les verrières.

Les vitraux du chœur, à la droite du vitrail central, se distinguent par la chaleur du coloris; ils affectent une gamme d'un rouge jaunâtre, quoique le rouge soit loin d'être prodigué; quant au vitrail central, il pèche par l'abus des tons verts et des tons lie de vin, qui produisent un mélange peu heureux.

Voici au reste la description de cette verrière, telle qu'elle m'a été transmise par M. Pératé.

I. Vitraux de la nef. De chaque côté de la nef s'ouvrent six grandes fenêtres doubles, dont la première et la dernière (à gauche et à droite) n'ont pas de vitraux. Les quatre de droite et les quatre de gauche (2e, 3e, 4e et 5e) qui sont ornées de vitraux comprennent, d'une façon générale, chacune quatre grands compartiments avec des figures de saints debout sous des arcades; dans l'ogive terminale, trois médaillons avec des représentations diverses; dans le milieu, entre les deux compartiments du haut et ceux du bas, des compartiments plus étroits avec des bustes de saints.

La 3e fenêtre de droite et la 3e de gauche ont des vitraux Renaissance (peut-être d'après les cartons de Ghiberti), qui offrent la même composition que leurs voisins de style gothique, sauf que les niches abritant les saints y ont la forme cintrée, et que les colorations y sont plus nettes et plus vives. Le rouge, le bleu et le vert y dominent.

II. Vitraux du chœur. Cette verrière, de dimensions considérables et d'une grande légèreté, comprend trois fenêtres doubles décorées chacune de dix figures de saints ou de prophètes debout sous des baldaquins gothiques. Le coloris, très chaud, est un peu confus, et d'une distinction médiocre, les jaunes y abondent; les tons violâtres et verts y sont maladroitement mélangés.

III. Vitraux du transept. La troisième chapelle à droite du chœur possède un vitrail médiocre, de même époque, représentant six petits bustes de saints. La cinquième chapelle à droite du chœur a un vitrail composé de quatre figures de saintes.

La chapelle Baroncelli, à l'extrémité droite du transept, a de beaux vitraux gothiques : une fenêtre double avec six figures de saints; dans l'ogive terminale, trois petits compartiments, avec saint François et le Séraphin (scène des Stigmates), et un écusson armorié.

La quatrième et la cinquième chapelle à gauche du chœur ont chacune un vitrail gothique avec quatre figures de saints.

A l'extrémité gauche du transept, et dans une petite chapelle voisine, deux vitraux sans importance.

En haut du transept, à droite et à gauche du chœur, deux beaux vitraux, ayant chacun six figures un peu détériorées (on ne distingue plus que les noms de Joachim, Jacob et Salomon); les tons rouges y dominent.

« Ces vitraux de Santa Croce, ajoute M. Pératé, sont riches, mais monotones. L'éternelle répétition de ces personnages isolés, tous debout sous les mêmes baldaquins gothiques, sans un geste vivant, sans une variante heureuse dans les attitudes, fatigue et ennuie. Les colorations, quoique assez chaudes, sont trop généralement faites de rouges et de jaunes; elles se brouillent à distance et les figures ne ressortent point nettement. »

A Santa Maria Novella, l' « oculus » de la façade et le vitrail de la chapelle Strozzi, à l'extrémité du bras gauche du transept, appartiennent également le premier à la fin du XIVe ou au commencement du XVe siècle, le second à la fin du XIVe siècle. Voici l'analyse que M. Pératé a bien voulu en faire à mon intention.

L'oculus de la façade représente le *Couronnement de la Vierge*, dans le style d'Agnolo Gaddi. La Vierge est couverte d'un manteau bleu, le Christ, d'un manteau rouge, l'un et l'autre constellés de jaune. Une large bordure circulaire, à fond bleu, est peuplée d'anges qui jouent de toutes sortes d'instruments. Le ton général est assez chaud, mais le jaune domine, les couleurs sont trop dispersées, et les couleurs ne s'élèvent pas sur le fond.

Le vitrail de la chapelle Strozzi, attribué à Orcagna, se compose d'une simple fenêtre divisée en deux compartiments. En haut, la Vierge debout, vêtue d'une robe vert olive que recouvre un manteau à bandes croisées de rouge, de bleu et de brun, tient dans ses bras l'enfant vêtu de brun. Les nimbes sont également bruns. Une partie de la tête de la Vierge et sa main droite sont détruites. Dans le compartiment inférieur, est représenté saint Thomas d'Aquin, tenant dans sa main gauche l'Église sur laquelle il darde de la main droite un faisceau de rayons d'or. Il est vêtu d'un manteau noir; la tête et une partie du manteau sont détruites. Le fond du vitrail est bleu. Les deux figures sont debout l'une et l'autre sous un élégant portail gothique à fleuron. Le tout est harmonieusemenr encadré de festons rouges, verts et bleus noués de jaune.

Les vitraux de l'oratoire d'Or San Michele, au nombre de neuf (le vitrail de la fenêtre qui occupe le côté droit de la façade a été refait), offrent un arrangement éminemment pittoresque : dans le haut une espèce de rosace, au-dessus de trèfles à six lobes ou un groupe de sept petits cercles. Il est fâcheux que la coloration ait si singulièrement rembruni.

L'ornementation dans ces vitraux gothiques est généralement assez indigente, bien éloignée de la netteté et de la variété que lui donnera la Renaissance. Ce sont des motifs d'architecture, des baldaquins à clochetons.

D'après Rumohr [1], la peinture sur verre florentine ne consistait, jusque vers 1440, que dans la réunion, en forme de mosaïque, de fragments de verres coloriés.

Pendant la même période, Sienne défraya de peintres-verriers les villes d'Orvieto et de Pise. Citons-y, à côté des artistes mentionnés par Labarte, Giacomo di Castello, qui vivait vers le milieu du XIVe siècle, puis son fils Ranieri, le Franciscain Francesco Formica, les Dominicains Fra Giacomo Turchi (1397) et Fra Ambrogio di Bindo (1398 et années suivantes) [2].

A Venise, ainsi qu'on l'a vu par l'appel que les Franciscains d'Assise adressèrent aux verriers vénitiens, la peinture sur verre était dès lors des plus florissantes. En 1330, les autorités accordèrent à Giovanni da Murano la permission d'exécuter des verres de couleur

1. *Italienische Forschungen*, t. II, p. 377.
Je réunis ici quelques détails sur d'autres peintres-verriers occupés à cette époque soit à Florence, soit dans d'autres villes de la Toscane.
En 1393, l'abbé du couvent de Saint-Pancrace à Florence chargea Fra Francesco Naddozzi de peindre un oculus pour ce monastère.
Fra Giacomo di Andrea travaillait à Florence vers la même époque.
A Pise, on trouve le dominicain Fra Domenico Pollini de Cagliari, qui mourut après 1340.
Un autre dominicain, Fra Michele de Pise, exécuta un vitrail, aujourd'hui détruit, pour l'église Saint-Dominique à Pistoja et un autre pour le réfectoire du couvent de Sainte-Catherine dans sa ville natale.
2. Lisini, *De la Pratica di comporre finestre a vetri colorati*, p. 6, 7.

pour les fenêtres[1]; vers 1335, un « magister Marcus pictor » exécuta des vitraux (« fenestræ vitreæ ») en même temps que des toiles peintes pour l'église des « Frari ». D'après M. Urbani de Gheltof, des fragments de ces vitraux existent encore dans une chapelle de l'église.

Dès cette époque on s'occupait en Italie de modifier les recettes de la peinture sur verre.

Un érudit siennois, M. Lisini, a livré récemment à la publicité un petit traité écrit en italien et composé à la fin du XIVe ou au commencement du XVe siècle, probablement dans un couvent de Franciscains [2]. Cet opuscule contient, en vingt-deux paragraphes, les recettes essentielles pour la peinture sur verre, quelques indications, très sommaires, sur la manière de peindre sur verre, puis des détails beaucoup plus circonstanciés sur la construction du four, sur la manière de le chauffer, sur la manière d'enchâsser les morceaux dans le plomb.

Les archives de la basilique de Saint-François à Assise contiennent d'autre part un traité manuscrit, dû au célèbre peintre-verrier Antonio de Pise, qui travaillait en 1395 au dôme de Florence; ce traité a été publié par le P. Fratini [3].

IV

Pendant tout le cours du XVe siècle, la peinture sur verre, si intimement liée aux vicissitudes de l'art du moyen âge, qui l'avait inventée, continue à jouir d'une grande faveur. Une foule d'artistes supérieurs — Ghiberti, Donatello, Andrea del Castagno, Domenico Ghirlandajo, Filippino Lippi, le Pérugin, Bartolommeo Vivarini, Francesco Cossa — la défrayent de cartons.

La symétrie et la rigidité du moyen âge pesaient lourdement sur un art qui ne demandait qu'à s'émanciper. C'était bien la peine que Giotto eût brisé les entraves imposées par les Byzantins, si, cent cinquante ans après lui, les peintres-verriers se voyaient encore condamnés aux figures immobiles, hiératiques, comme momifiées dans la gaine d'un implacable encadrement architectural. La passion pour la liberté et pour le mouvement qui travaillait l'ère nouvelle devait se faire jour tôt ou tard : l'essentiel était que les novateurs n'oubliassent pas la convenance décorative, que, sous prétexte de rompre avec l'architecture, ils n'en vinssent à proscrire les motifs architecturaux eux-mêmes, si nécessaires pour donner à une composition de la tenue et de la cohésion, qu'ils ne les sacrifiassent pas au goût du paysage, inconciliable, ou peu s'en faut, avec les lois de la décoration.

A Florence, le dôme continua, pendant toute cette période, à occuper une légion de peintres-verriers.

Le dominicain Bernardo di Stefano, surnommé Lastra, fut chargé en 1423-1424 de transporter sur verre les cartons de Ghiberti, *Joachim chassé du temple* et *la Mort de la Vierge*; ces vitraux, de forme circulaire, prirent place dans la grande nef, à droite et à gauche, à l' « oculus » principal. Lastra, qui s'établit dans la suite à Arezzo et à Cortone, mourut,

1. Cecchetti, p. 25.
2. *De la Pratica di comporre finestre a vetri colorati.* Sienne, 1885.
3. *Storia della Basilica e del convento di S. Francesco in Assisi*, Prato, 1882, p. 213-234.

d'après le P. Marchese, en 1453. En 1419, un autre dominicain, Fra Bernardino di Matteo, exécuta deux autres oculi. Mais ce fut surtout pendant les années 1433 et suivantes que l'œuvre du dôme déploya une grande activité. En 1433, elle s'assure le concours d'Angelo di Francesco. En 1436-1437, elle ouvre des négociations avec un Toscan fixé à Lübeck, Francesco di Domenico di Livio da Gambasso [1]. Les offres brillantes faites à cet artiste furent-elles réellement suivies d'exécution? Je serais disposé à en douter. — Un des documents relatifs à Francesco di Livio nous révèle l'existence du peintre-verrier Bartolommeo Petrucci [2]. Citons en outre, pour l'année 1434, les peintres-verriers : « Gorus, pictor fenestrarum vitrei populi S. Reparatæ, et Bernardus, olim Francisci, pictor fenestrarum vitrei dicti populi [3] », puis Giovanni di Andrea et Carlo di Niccolo (1447 1453), Fra Bernardo (1477), Fra Cristoforo [4]; Angelo di Lazzaro, de 1433 à 1456; Angelo di Lippo, de 1437 à 1443; Domenico di Piero, prieur de l'église Sisto à Pise, en 1440; Carlo di Francesco Zati, de 1440 à 1443; Domenico Guidoni, tous attachés à la décoration du Dôme; messer Carlo piováno di San Pier Maggiore, Agnolo di Lippo.

Vers cette époque, les religieux d'un couvent situé en dehors de la Porta à Pinti, San Giusto alle Mura, les Jésuates, se firent une spécialité de la peinture sur verre et y acquirent une grande réputation. Leur couvent, fondé vers 1383, et démoli en 1529, lors du siège de Florence, contenait un atelier de peinture sur verre qui rivalisait avec la fabrique d'eau de senteur établie dans une des dépendances [5]. De 1461 à 1466, les Jésuates exécutent les vitraux de l'abbaye de Fiesole [6]; en 1466, ils travaillent aux vitraux destinés à la lanterne de la coupole du dôme [7].

Il serait aisé de grossir cette liste des principaux peintres-verriers fixés à Florence pendant le XVe siècle; mais il vaut mieux, je crois, aborder l'étude même des œuvres : un grand nombre d'entre elles subsistent heureusement encore.

Dans l'histoire de la verrière du dôme, le fait le plus saillant est le concours donné par Ghiberti, l'illustre sculpteur des portes du Baptistère. Dans ses *Commentaires*, il nous apprend qu'il exécuta pour les vitraux du dôme toute une série de cartons. « J'ai fourni les dessins de l'Assomption de la Vierge pour les vitraux de la fenêtre centrale de la façade de Santa Maria del Fiore et aussi les sujets latéraux aussi bien que ceux de plusieurs fenêtres à l'intérieur. Des trois vitraux de la tribune : l'un représente la *Résurrection du Christ*; l'autre, la *Prière au jardin des Oliviers*, et le troisième, la *Présentation au temple* (1442). Les sujets non spécifiés par Ghiberti étaient deux des quatre vitraux placés au-dessus de la chapelle de San Zanobi, avec l'*Histoire de la génération de la Vierge*, transportés sur verre par Bernardo di Francesco, surnommé Lastra (1428 1434) [8].

Deux des vitraux circulaires de la façade, l'*Expulsion de Joachim* et la *Mort de la Vierge*, d'après Ghiberti, ont disparu. Seul, le vitrail central, exécuté en 1423 par Bernardo di Stefano, subsiste. Il représente la Vierge, dans une « mandorla » d'or, au milieu d'un chœur d'anges. D'après M. Semper, le coloris y serait trop sacrifié au dessin.

1. Gaye. *Carteggio*. t. II, p. 441. — Semper, p. 26.
2. Semper, *loc. cit.* — Cavallucci, *S. Maria del Fiore*, Florence, 1887, p. 147-149.
3. (Lastri), *l'Osservatore fiorentino*. t. V, p. 70 (éd. de 1821).
4. F. de Lasteyrie, *les Peintres-verriers étrangers à la France*.
5. (Lastri), *l'Osservatore fiorentino*, édit. de 1821, t. V, p. 70. — Uccelli, *Il convento di S. Quinto alle Pura e i gesuati*. Florence, 1865.
6. Guasti, *la Cupola*, p. 187. — Cavallucci.
7. De Fabriczy, *Arte e Storia*, 1891, p. 21.
8. C. Perkins. *Ghiberti et son École*, p. 132.

Voici, sur ces vitraux, les notes que m'a communiquées M. Pératé :

Les trois « oculi » de la façade sont décorés de beaux vitraux Renaissance. L'« oculus » du milieu, le plus grand des trois (d'après un carton de Ghiberti?), représente la Vierge glorieuse portée par les anges. La Vierge, vêtue d'une robe rouge que recouvre un manteau brun à fleurs d'or, est assise, mains jointes, dans une gloire rayonnante d'or, que soutiennent en bas des chérubins rouges, plus haut, des anges vêtus de rouge et de vert. Au sommet du vitrail on distingue confusément une ou trois figures (Dieu le Père ou la Trinité) qui tendent un diadème à la reine du ciel. Autour du fond bleu vif, un large encadrement circulaire est formé de médaillons enfermant des têtes d'apôtres ou des saints. La coloration de ce beau vitrail est très simplement distribuée, mais un peu crue : le rouge en forme le centre, puis vient le jaune, puis le bleu, qui occupe un trop large espace.

Les « oculi » de droite et de gauche, qui commandent les nefs latérales, sont supérieurs à l'« oculus » central par la richesse, l'harmonie et la chaleur merveilleuse des tons; ils appartiennent évidemment à un autre artiste, bien qu'à la même époque. Celui de gauche représente le Christ-Roi sur un trône, entouré de quatre anges. Le Christ, diadémé, est vêtu d'un manteau vert semé de fleurs quadrilobées roses et jaunes. Les quatre anges qui se tiennent respectueusement debout à ses côtés sont vêtus de bleu et de violet, de vert et de rouge, avec des bordures d'or à leurs robes. Leurs ailes sont jaunes et rouges. Le trône du Christ est incrusté de rouge et de vert. A gauche, dans le ciel bleu, on distingue un agneau tenant une petite bannière blanche. L'« oculus » de droite représente la Vierge-Reine sur un trône, entourée de quatre anges. C'est le pendant exact de la précédente composition. La Vierge est vêtue d'une robe verte que recouvre presque entièrement un manteau pourpre à étoiles d'or. Elle tient un livre ouvert. Le trône est d'or. Les quatre anges debout à ses côtés sont vêtus de rose clair et de bleu, de jaune et de vert; leurs ailes sont jaunes et rouges. Ce vitrail, comme son compagnon, est encadré d'une guirlande de feuilles et de fruits.

Les vitraux des « oculi » du tambour de la coupole prirent naissance plus tard (ils ont pour principal auteur Bernardino di Francesco). Ce fut encore Ghiberti qui fournit les cartons de trois d'entre eux, la *Présentation au temple*, le *Christ au jardin des Oliviers*, l'*Ascension*. Donatello, à son tour, fournit le carton du *Couronnement de la Vierge*, qui fut traduit sur verre par Domenico di Piero de Pise, et par Agnolo di Lippo (1434). Quelques années plus tard, en 1442, Paolo Uccello composa, au prix de 40 livres chacun, les cartons des trois autres vitraux, l'*Ascension*, la *Résurrection* et l'*Annonciation*. En 1444 enfin, Andrea del Castagno fournit les cartons de la *Déposition de croix* [1].

Le tambour de la coupole est percé de huit fenêtres rondes, dont une seule, celle qui s'ouvre du côté de la nef, n'a point de vitraux de couleur. Les sept autres présentent des compositions très intéressantes par la richesse des coloris et l'originalité du dessin. En commençant par la droite (pour qui arrive de la nef), on rencontre d'abord :

1° La *Présentation au temple* (d'après Ghiberti). Le grand prêtre, vêtu de rouge, est au centre de la composition; à gauche s'approche la Vierge, vêtue de bleu, derrière qui on aperçoit saint Joseph; à droite le vieillard Siméon, vêtu de rouge et de vert, tient dans ses bras l'enfant Jésus. En arrière se pressent des personnages à vêtements roses, jaunes et verts. Fond de ciel bleu.

1. Vasari, éd. Milanesi, t. II, p. 673.

2° Le *Christ au Jardin des Oliviers* (d'après Ghiberti). Le Christ, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, est agenouillé dans le haut de la scène, à gauche; il repousse le calice que lui tend un ange aux ailes rouges volant dans les airs. Les trois apôtres sont couchés plus bas, en avant de la scène; leurs vêtements sont violet, bleu et vert. Le sol, rouge vif, est semé de plantes vertes. Au fond, une colline brune avec des arbres verts, et les maisons de Jérusalem dans le lointain.

3° Le *Sermon sur la montagne*. Jésus, nimbé de rouge, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau jaune, est debout au centre sur une hauteur, parlant avec animation à la foule assise à ses pieds (le vert est la note dominante des vêtements). Le tout tranche sur le ciel bleu.

4° Le *Couronnement de la Vierge* (d'après Donatello) décore le vitrail qui fait face à la nef. C'est la composition habituelle : le Christ, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, tient un diadème au-dessus de la Vierge inclinée, vêtue d'une robe jaune pâle. Alentour, un ciel très bleu, puis un encadrement circulaire formé de petits séraphins rouges.

5° La *Résurrection du Christ* (d'après Ghiberti?). Jésus enveloppé de son linceul, d'un jaune pâle, qui laisse la poitrine nue, s'élance hors du tombeau; il bénit de la main droite, et tient de la main gauche une bannière blanche croisée de rouge. Des rayons jaunes forment une gloire autour de lui. Deux soldats, à droite et à gauche du tombeau, se rejettent en arrière. Au fond, on voit un arbre vert à fruits rouges.

6° Le *Christ mort pleuré par les saintes femmes* (d'après Andrea del Castagno). C'est la composition habituelle de la *Pietà*. Au pied de la croix, dont on ne voit que la base, le corps du Christ s'affaisse sur les genoux de la Vierge, vêtue de bleu. A gauche s'agenouille la Madeleine, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau vert; à droite, une sainte femme, en robe verte et manteau violet. A droite et à gauche, dans le fond, saint Nicodème, vêtu de jaune, et saint Jean vêtu de vert, sont debout.

7° La *Nativité*. Sous un toit rustique en paille jaune, soutenu par quatre branches, l'Enfant divin est couché dans sa crèche. A droite est assis saint Joseph, vêtu d'une robe rouge, avec un manteau et un capuchon bleu; il tient en main son bâton de voyageur; à gauche est agenouillée la Vierge, vêtue d'une robe bleue et d'un manteau lie de vin. Derrière la Vierge apparaissent deux pâtres, vêtus de rouge; au fond sont les têtes rousses de l'âne et du bœuf. Des buissons verts tranchent sur le ciel bleu.

L'encadrement des sept vitraux, à l'exception du quatrième, se compose de guirlandes de feuilles et de fruits. Partout le fond est formé par un ciel très bleu. Il est bien difficile de faire des distinctions de style, et d'attribuer tel ou tel de ces vitraux à un artiste plutôt qu'à un autre. Seul, le vitrail du fond (le *Couronnement de la Vierge*), que l'on attribue à Donatello, diffère des six autres, et par son encadrement, et par son coloris, plus froid et moins nourri. Faut-il faire honneur des autres à Ghiberti, à Uccello? En tout cas, on doit noter leur similitude d'encadrement et de tonalité générale; ce sont partout, dans ces six fenêtres, les mêmes rouges vifs, associés aux mêmes verts, aux mêmes jaunes, aux mêmes violets, et tranchant sur le même fond bleu. Peut-être reproduisent-ils les cartons de différents artistes; mais ils ont dû être exécutés par le même peintre-verrier (note de M. Pératé).

Avant de nous séparer du dôme, rappelons qu'en 1478, ses représentants attachèrent à son service un peintre-verrier ayant spécialement pour mission d'entretenir la verrière [1].

1. Vasari, ed. Milanesi, t. III, p. 261. — Ridolfi, *l'Arte in Lucca*, p. 221.

L'histoire de cette verrière est en outre marquée par les travaux de Sandro di Giovanni di Andrea (1477-1515), identique, si je ne m'abuse, à Sandro Agolanti, surnommé Bidello, dont il sera question plus loin.

A Santa Croce, l' « oculus » de la façade (d'après un carton de Ghiberti) offre une composition habilement pondérée, la *Descente de Croix*[1]. Les pieds du Christ sont encore cloués à la croix; le corps s'affaisse, par une courbe très hardie et très souple, entre les bras tendus pour le recevoir. Six anges volent autour de la croix. Au pied de la croix est le groupe habituel des saintes femmes soutenant la Vierge évanouie. Le paysage est indiqué par des arbres verts chargés de fruits rouges. Le fond est d'un bleu intense, sur lequel tranchent vivement les colorations des vêtements, dont les notes dominantes sont le rouge et le vert. Les carnations manquent de vigueur. L'encadrement circulaire se compose d'une belle guirlande de feuilles et de fruits.

A Santa Maria Novella, la verrière du chœur, exécutée par Sandro Agolanti d'après un carton de Ghirlandajo (1491), comprend trois fenêtres ogivales accolées, celle du milieu plus haute que les deux autres. Les vitraux, malgré plusieurs restaurations maladroites, sont encore dans un état satisfaisant. La note dominante est le bleu, qui forme les fonds. La fenêtre centrale présente trois compartiments superposés, avec des compositions bien équilibrées. En haut, on voit la Vierge vêtue d'une robe violette et d'un manteau blanc doublé de bleu clair, assise parmi les nues dans une gloire jaune que soutiennent six anges à robes jaunes, rouges et vertes. Elle laisse tomber sa ceinture aux mains de saint Thomas, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau violet, qui s'agenouille devant le tombeau ouvert et plein de fleurs. C'est la composition habituelle du xve siècle. Le paysage est indiqué par trois arbres verts à fruits rouges, qui se détachent sur le ciel d'un bleu intense.

Dans le compartiment du milieu est figurée la *Présentation*. Le fond est orné d'une riche architecture Renaissance : une abside cintrée à caissons jaunes, ayant sur le fronton un riche cordon de fruits et de feuilles, imitant les décors des Della Robbia. Au fond de cette abside le grand prêtre, nimbé de jaune, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge, debout derrière l'autel, présente l'Enfant nu à la Vierge nimbée, vêtue d'une robe brune et d'un manteau bleu, qui s'avance du côté droit ayant près d'elle saint Joseph, en jaune et rouge, qui tient le panier où sont les tourterelles. En arrière une autre figure nimbée. Du côté gauche s'avancent trois autres personnages (dont un nimbé) vêtus de jaune, de vert et de violet.

Le compartiment du bas représente la *Fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome* (cf. le petit tableau de Masaccio, au musée de Naples). La Vierge, vêtue d'une robe violette et d'un manteau bleu doublé de vert, apparaît sur les nues, portée par deux anges à robes jaunes et à manches bleues et rouges. Elle étend les mains pour bénir, au-dessus d'un rocher au pied duquel sont groupés plusieurs personnages. A gauche, c'est un pape, tiare en tête, vêtu d'une chape bleue doublée de vert et bordée d'or, dont un évêque soulève les pans. Deux cardinaux barbus se tiennent dans le fond. Le pape soulève une pioche pour creuser le sol à l'endroit que lui indique un empereur, couronne en tête, vêtu d'une tunique violette et d'un manteau rouge doublé de vert. Derrière l'empereur, du côté droit, sont des seigneurs. A droite et à gauche des monuments sont indiqués. Ce vitrail a subi de nombreuses réparations.

1. M. Bucher (p. 95) attribue cette composition à Andrea Orcagna (!).

Les fenêtres de gauche et de droite comprennent chacune trois compartiments superposés qui présentent des saints debout, sous de larges niches cintrées et décorées de caissons multicolores. Ces fenêtres, aussi bien que celles du milieu, sont encadrées de très riches cordons de fruits et de fleurs, tranchant harmonieusement sur le bleu des fonds.

Le vitrail de gauche nous montre, en haut, saint Pierre (SANCTVS PETRVS APPO.) : il a le type habituel, la barbe et les cheveux blancs. Il est vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune doublé de rouge, et tient les clefs. Au-dessous est saint Jean-Baptiste (ce compartiment et le suivant n'ont point d'inscription), ayant aussi l'aspect d'un vieillard vêtu d'une toison jaune, attachée à la taille par une ceinture bleue et d'un manteau violet, doublé de vert; il tient de la main gauche une longue croix rustique et lève la main droite l'index étendu. Dans le compartiment du bas saint Dominique — barbe grise, robe blanche et manteau noir — tient un livre rouge de la main droite et de la main gauche un lis.

La fenêtre de droite présente, en pendant aux trois saints de gauche, les figures de saints Paul, Laurent et Thomas d'Aquin. Saint Paul (SANCTVS PAVLVS)[1], vêtu d'une robe bleue et d'un manteau rouge, tient de la main gauche un livre ouvert, de la main droite une épée; il a le type habituel, une barbe brune et pointue. Saint Laurent, vêtu d'un manteau vert strié de rouge, de bleu et de jaune, tient une palme et s'appuie de la main droite sur le gril. Saint Thomas d'Aquin (dont le visage est effacé), vêtu d'une robe blanche et d'un manteau noir constellé d'or, tient de la main gauche une petite chapelle, image de l'Église, sur laquelle il projette de sa paume droite un faisceau de rayons lumineux. (Note de M. Pératé.)

J'ajouterai que les têtes sont modelées juste autant qu'il faut. L'absence de meneaux exclut les jeux de lumière, et cet inconvénient n'est pas compensé par la richesse de l'encadrement. Celui-ci, qui se compose de motifs de la Renaissance, de niches aux pilastres ornés de fruits, et de bordures également formées de fruits, a quelque chose de trop haché. Ghirlandajo craignait évidemment de nuire à ses fresques en adoptant pour sa verrière une gamme trop nourrie; de là vient que les tons manquent en général de vigueur. Parmi ces tons, assez variés, — bleu, jaune, rouge, violet, vert, — aucun ne domine; bref, le parti pris fait complètement défaut.

Dans la chapelle de Philippe Strozzi, le vitrail, le plus parfait des vitraux florentins, reproduit évidemment une composition de Filippino Lippi. C'est une simple fenêtre ogivale divisée en deux compartiments, et encadrée de simples ornements Renaissance, en parfaite harmonie avec les grisailles des parois voisines. Le fond est bleu. Dans le compartiment du haut, la Vierge, vêtue d'une robe brune et d'un manteau gris bleu, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus qui bénit un jeune homme coiffé d'un chapeau de fleurs, agenouillé à droite. A gauche, un petit ange lit dans un livre. Au-dessus de la Vierge, deux anges assis sur des pilastres soutiennent d'une main un cartel, avec l'inscription : MITIS ESTO, de l'autre main un médaillon où se détache l'Agneau. Dans le compartiment inférieur sont deux figures de saints : saint Jean l'Évangéliste lisant dans un livre, avec l'aigle qui étend ses ailes devant lui, saint Philippe avec un livre ouvert et la croix. La coloration presque entièrement faite de brun et de bleu (l'encadrement seul a des tons rouges, verts et jaunes très discrets) est d'une sobriété, d'une douceur étonnante; les carnations et les étoffes s'enlèvent très nette-

1. Le saint Paul de Santa Maria Novella a été reproduit par Waring (pl. V). Ce personnage ainsi que l'ornementation répondent de tout point aux exigences de la peinture sur verre et offrent une tonalité très nourrie.

ment sur les fonds de ciel ou d'architecture. L'Agneau, la tête d'un ange, la chevelure de la Vierge, la figure de saint Philippe sont endommagés. (Note de M. Pératé.)

Cette page, très intéressante, séduit par la vigueur de la coloration; la note dominante est le bleu (le fond, la robe de la Vierge), auquel s'associent le brun, peu de rouge, de vert et très peu de jaune. Les carnations se détachent avec beaucoup de vigueur et l'ensemble offre une tenue extraordinaire. Les ornements se composent de motifs Renaissance sobres, presque sévères.

A Santa Maria Novella également, la sacristie contient quelques vitraux d'une facture assez grossière : la *Salutation angélique*, *Saint Jean dans le désert*, etc.

A S. Spirito, le vitrail circulaire qui surmonte la porte d'entrée (le Saint Esprit descendant sur la Vierge entourée de saints et de saintes) ne produit pas un grand effet décoratif, par suite de la prédominance du jaune.

Les vitraux du transept de la même église, la Vierge trônant, l'Enfant sur ses genoux, l'Incrédulité de saint Thomas (Waring, pl. IV), sont déjà tout empreints de l'esprit de la Renaissance. Le coloris néanmoins a de la profondeur et les figures un caractère monumental.

Particulièrement maussades sont les vitraux de l'église San Salvatore al Monte, située près de la basilique de San Miniato. Quelques-uns paraissent plus anciens que l'édifice même — qui date de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle — peut-être proviennent-ils d'un édifice antérieur. Dans une des chapelles de gauche, je signalerai un vitrail représentant saint Jean l'Évangéliste, vieillard à longue barbe, debout sous une niche Renaissance, vu de face, tenant de la gauche une plume et de la droite un livre; à ses pieds, l'aigle. Le choix des couleurs mérite peu d'éloges : la draperie inférieure est d'un rouge foncé, la draperie supérieure est bleue, le manteau vert, ce qui produit une véritable bigarrure; les pilastres qui encadrent la niche et la niche elle-même renferment beaucoup trop de parties blanches.

Vers la fin du xve siècle, le Pérugin exécuta pour les Jésuates de Florence un grand nombre de cartons, que ces religieux transportèrent sur verre. Vasari loue l'excellence des travaux qui prirent naissance à cette époque [1]. J'avoue que, pour ma part, j'ai peine à croire au talent du Pérugin en tant que décorateur.

En 1465, le peintre florentin Alesso Baldovinetti fournit le carton d'une fenêtre exécutée par Leonardo di Bartolommeo, surnommé Lastra, et Giovanni di Andrea. Il reçut pour elle 120 livres. En 1472, il fournit le carton d'un vitrail, avec une *Annonciation*, à l'église S. Martino de Lucques. En 1481, il dessine un vitrail pour l'église S. Agostino d'Arezzo [2].

A la cathédrale de Prato, la verrière exécutée en 1459 par le prêtre Lorenzo da Pelago [3], Florentin, représente l'*Assomption de la Vierge*.

A Lucques, on rencontre en 1414 le peintre-verrier dominicain, Fra Bernardo Stefani [4].

Les plus anciens documents que l'on possède sur les vitraux du dôme de cette ville ne

1. Vasari, t. III, p. 572.
2. *Ricordi di Alesso Baldovinetti*, p. 12-14.
3. *Della chiesa cattedrale di Prato*; Prato, 1846, p. 33.
4. Bongi, *di Paolo Guinigi*, p. 20-21.

remontent pas au delà de l'année 1472. A ce moment le sanctuaire s'enrichit d'une *Annonciation* peinte sur verre par le Florentin Bartolommeo di Andrea, surnommé Banco, d'après les cartons de son compatriote, le fameux peintre Alesso Baldovinetti (voy. ci-dessus).

En 1475, Pandolfo di Ugolino de Pise commence, pour le transept, un vitrail avec les figures de saint Martin, de saint Agnellus et avec des armoiries. En 1485, le même maître achève les trois belles fenêtres du chœur avec l'*Annonciation*, saint Martin trônant, saint Étienne et un autre saint, les *Quatre Évangélistes*, deux tritons qui tiennent une targe avec le mot « Opera ».

Francesco di Buonaventura fut chargé de son côté de peindre saint Martin à cheval donnant la moitié de son manteau au pauvre, la Vierge avec l'Enfant, saint Jacques Majeur et des armoiries soutenues par deux génies ailés. La Renaissance domine dans toutes ces compositions.

En 1480, Sandro di Giovanni Agolanti exécuta la *Crucifixion*, saint Martin revêtu de ses habits pontificaux, au milieu d'un chœur d'anges et de génies [1].

Pendant le xve siècle la peinture sur verre compte également quelques adeptes à Pise : Leonardo della Scaperia, qui y travailla en 1453, et dom Pierantonio di Giovanni del Brasca, qui y travailla en 1458 [2]. Pise donna en outre le jour à Ugolino, l'auteur des vitraux de la cathédrale de Lucques (voy. ci-dessus).

Entre 1460 et 1464, les Pisans firent garnir d'une verrière celles des arcades du Campo Santo qui sont exposées au nord. Lunardo, M. Simone di Domenico de Florence et Bartolommeo de Scarperia y peignirent entre autres la *Tentation du Christ*, l'*Histoire de la Samaritaine* et la *Vocation de saint Matthieu* [3].

A Arezzo, le peintre-verrier Domenico Pecori jouissait d'une réputation assez grande pour que Vasari ait recueilli son nom.

En 1477, l'évêché d'Arezzo fit venir de Florence Fra Cristoforo et Fra Bernardo pour exécuter la verrière de la chapelle du « Corpus domini » à l'évêché; ils devaient y représenter un Christ nu et un saint Donat [4]. Fabiano Sassoli dessina dans la même ville des cartons de vitraux [5]. Quant à Stagio Sassoli, le collaborateur de Domenico Pecori, il eut l'honneur de recueillir chez lui Guillaume de Marcillat.

A Sienne, on rencontre au xve siècle Francesco di Giovanni, ser Giustiniano de Todi, ser Guasparre di Giovanni de Volterra († 1474), les quatre moines augustins Girolamo di Contro, Tomi di Luca, Giovanni Falesome et Domenico d'Agnolo, puis Nostagio di Guasparre, Cristofano di Mone, le dominicain Giacomo di Paolo (1497), Paolo di Mariano et Domenico di Stefano, Fra Raffaele, Pellegrini († 1515), etc. [6].

Il n'y aurait aucun intérêt à énumérer ici des artistes dont il ne reste plus le moindre ouvrage et je renvoie sans scrupule le lecteur désireux de connaître leurs noms aux listes dressées par Labarte, par Ferdinand de Lasteyrie, par le P. Marchese et par M. Milanesi.

1. Les vitraux de la cathédrale de Lucques ont fait l'objet d'une description minutieuse due à M. H. Ridolfi, *l'Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale*, p. 212-226. Lucques, 1882. — Un des vitraux d'Ugolino de Pise a été reproduit en couleur par Waring, pl. VI.
2. Article de M. Milanesi, dans *Il Buonarroti*, 1885, t. II. p. 120, 145, 178.
3. Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese di Belli Arredi, del Campo Santo Pisano e di altre Opere di Disegno dal Secolo XII al XV;* Florence, 1810, p. 115-116.
4. Gage, *Carteggio inedito*, t. II, p. 446.
5. Vasari, t. II, p. 556-557.
6. Lisini, *De la Pratica di comporre finestre a vetri colorati*. p. 7-10.

Dans l'Ombrie, la verrière qui occupe le chœur de l'église San Domenico à Pérouse passe pour la plus grande de l'Italie entière (haute de 20 m. 80, large de 7 m. 40, elle mesure environ 182 mètres carrés). Elle comprend, outre diverses scènes ou motifs, vingt-quatre figures de saints ou de saintes, représentées en pied sous des baldaquins et hautes d'environ 3 mètres, puis douze portraits de fondateurs d'ordres religieux vus à mi-corps. L'exécution technique de cette page, qui est fort belle et d'un grand effet, semble malheureusement avoir été passablement négligée. On dirait que l'artiste s'est contenté de poser ses couleurs sur le verre, à la façon d'un peintre qui ne se servirait que de glacis, au lieu de teinter le verre dans sa masse : de là vient que dans les parties que j'ai vues en place (les autres se trouvaient probablement à ce moment chez le restaurateur), certaines couleurs avaient complètement disparu et que le verre était redevenu tout blanc. Cette page monumentale fut achevée en 1411 par le dominicain Fra Bartolommeo di Pietro Acomandati de Pérouse (mort vers 1420), d'après les cartons d'un neveu d'Orcagna, Mariotto di Nardo Cioni (mort en 1424), qui inscrivit son nom sur une des figures. Elle a été restaurée il y a une quinzaine d'années.

Fra Bartolommeo exécuta en outre, pour la sacristie de San Domenico, dans la même ville, un vitrail aujourd'hui perdu, d'après les cartons de Benedetto di Bindo.

Le dominicain Fra Bernardo di Jacopo de Narni (et non d'Anagni, comme on l'a cru jusqu'ici) s'engagea, en 1431, à exécuter un vitrail avec les figures de saint Augustin et de saint Constant pour la fenêtre située au-dessus d'une des portes du dôme de Pérouse.

Un autre peintre-verrier célèbre de Pérouse, dom Francesco Barone, eut l'honneur de travailler pour l'œuvre du dôme d'Orvieto (1446) et pour les Papes.

A Assise, plusieurs vitraux de la basilique de Saint-François se rattachent, d'après M. Thode, à des cartons de Fiorenzo di Lorenzo, un des chefs de la primitive École ombrienne.

A Orvieto, le grand vitrail qui orne le chevet de la cathédrale ne comprend pas moins de 44 compartiments, contenant l'*Histoire de la Vierge et du Christ*. Avec les scènes proprement dites alternent les figures des prophètes. Ce travail a pour auteur le moine Francesco di Antonio d'Orvieto, qui vivait au temps de Spinello Aretino (1401)[1].

En 1443, l'œuvre du dôme engagea un ecclésiastique, Ser Guasparre di Giovanni, de Volterra. Par contre, le frère Mariotto de Viterbe fit preuve d'incapacité. En 1446, on fit appel à dom Francesco Baroni de Pérouse.

La Ville éternelle occupa, pendant le XVe siècle, un essaim d'habiles peintres-verriers, sur lesquels on trouvera des détails dans une de mes précédentes publications[2]. Ce furent principalement Fra Giovanni de Rome (1431-1451), qui travailla au Vatican, dom Francesco Barone de Pérouse, Giovanni d'Andrea et Carlo di Niccolo, tous deux de Florence, Lorenzo Lancilotto de Rome (1467-1468), et une série d'Allemands : Hormannus Theutonicus (1475-1476), Conradus Theutonicus (1477-1480), Georgius Theutonicus (1477-1480), enfin Filippo de Pesaro et Giuliano, occupés aux verrières de l'église San Agostino.

1. Luzi, *Il Duomo di Orvieto*, p. 215, 385, 418, 422, 430-431.
2. *Les Arts à la cour des Papes*, t. I, p. [illegible], 131; t. II, p. [illegible], t. III, p. [illegible]

En remontant vers le nord, nous rencontrons, à Bologne, un artiste étranger d'une grande réputation, le bienheureux Jacques d'Ulm [1].

Jacques Griesinger ou Jacobus Alemanus naquit à Ulm en 1407. Après une existence assez agitée (il servit plusieurs années dans l'armée du roi de Naples), il s'établit à Bologne, où il trouva son chemin de Damas et où il entra, à l'âge de trente-quatre ans, dans l'ordre de Saint-Dominique. Les renseignements sur ses premières productions ne remontent toutefois qu'à 1465. Il mourut en 1491.

Ses biographes affirment qu'il découvrit par hasard le jaune. Pendant qu'il travaillait, un bouton d'argent tomba dans le creuset; appelé à ce moment par l'abbé, il trouva à son retour l'argent converti en jaune. Ajoutons que ce jaune était connu dès le XIVe siècle.

Les vitraux de la chapelle de la Sainte-Croix, dans l'église San Petronio, sont l'œuvre de Jacques d'Ulm, qui reçut pour ce travail différents payements de la confrérie des notaires de Bologne (1466-1472).

En 1489, le supérieur du couvent de Bologne décida que le frère Francesco de Soncino (Ambrogio de Toruoli) serait mis en apprentissage chez Jacques d'Ulm, fort vieux et décrépit à cette époque.

Fra Anastasio de Côme, fixé à Bologne en 1482, fut, comme Fra Ambrogio, élève de Jacques d'Ulm; il mourut en 1529 [2].

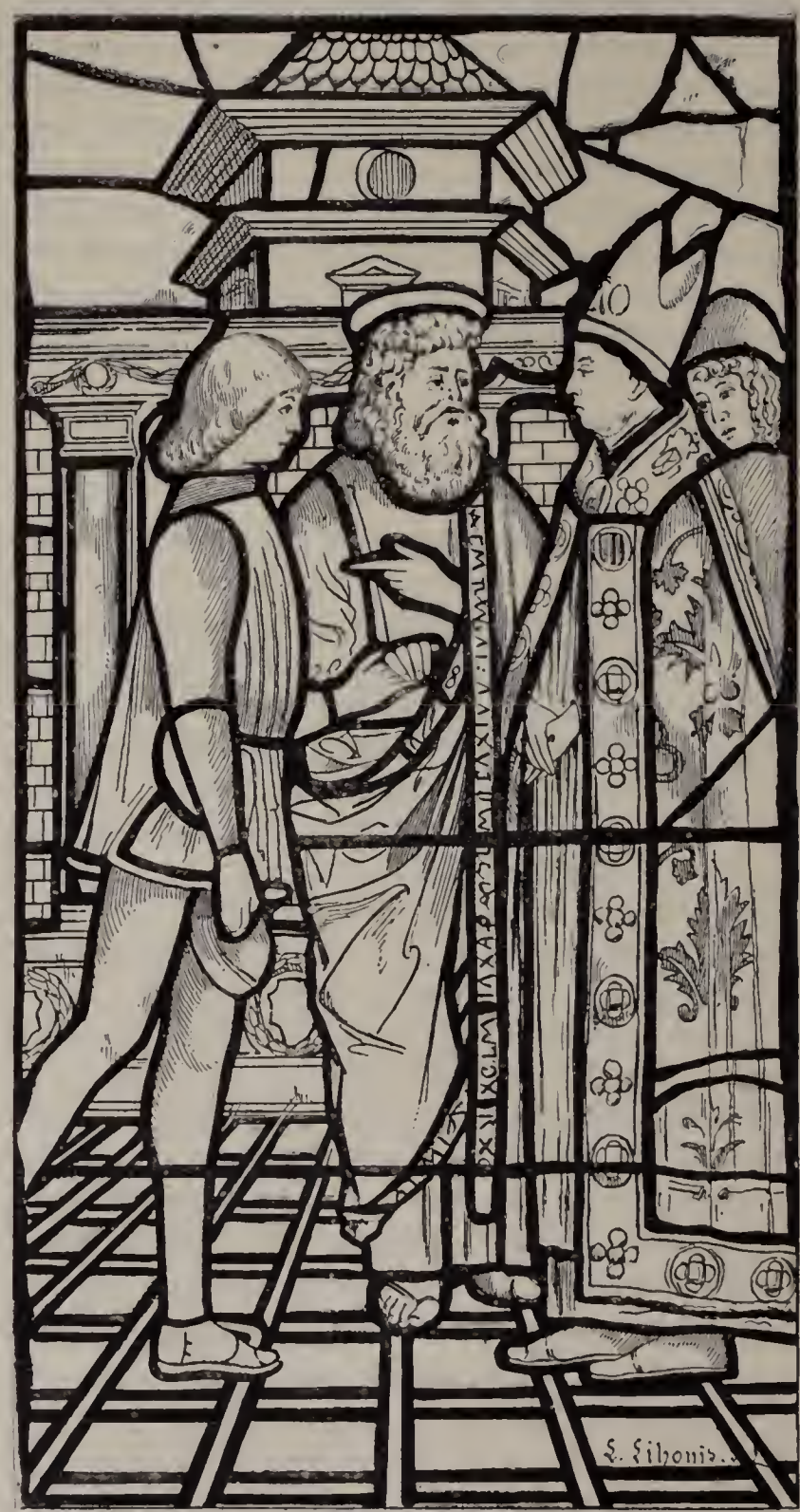
Levieil raconte que de son temps encore les verriers et peintres-verriers de Paris célébraient chaque année la fête du bienheureux Jacques d'Ulm, qu'ils considéraient comme leur second patron.

D'après M. Venturi, le peintre ferrarais Francesco Cossa exécuta pour une autre église de Bologne, San Giovanni in Monte, les cartons de deux vitraux intéressants, dont je lui emprunte la description. Dans le premier vitrail, un ange montre du doigt saint Jean; celui-ci le regarde, tout en se disposant à écrire. Il est vêtu d'une robe jaune que recouvre un manteau rouge, d'un rouge vif et brillant comme un rubis et doublé de vert émeraude. La couleur verte se reproduit sur les petits arbres de la plaine, se reflète au milieu des cavités et des fentes des rochers; la même couleur brille sur les maisonnettes éparses dans la plaine et dans la ligne des maisons et des châteaux du fond. La tête éclairée du saint se détache sur le fond azur interrompu par une rangée de chandeliers, il regarde l'ange qui descend vers lui en lui montrant le ciel. Dans de petits cercles les monogrammes de Crossa et sur une bande flottante une inscription... Dans une partie du vitrail de la nef de droite, on voit la Madone avec l'enfant Jésus dans une niche dont le haut est orné d'une coquille. Deux anges, les mains jointes, sont en adoration près du trône, devant lequel deux autres sont à genoux. L'ornement du contour est refait, mais non celui du vitrail inférieur, sur lequel il y a l'écusson des Gozzadini avec des petits ronds au milieu desquels était en abrégé le nom de cette famille (GO) [3].

A Ferrare, ville inféodée de si bonne heure à la Renaissance, la peinture sur verre semble avoir trouvé peu d'accueil. Nous savons cependant qu'un peintre ferrarais, Ettore de Bonacossi, exécuta pour la cour d'Este une Madone entre saint Jean, saint Sébastien, saint Jacques et saint Jérôme, ainsi qu'une *Annonciation* [4].

1. *Vita del beato Jacopo da Ulm...* Rome, Salviucci, 1827. — Bucher, p. 73.
2. Marchese, *Memorie dei... Pittori... domenicani*, t. II, p. 546.
3. *L'Art*, 1888, t. I, p. 96-97.
4. Venturi, *I Primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*; Turin, 1884.

Les écoles de dessinateurs purs, tels que Mantegna, ne devaient s'intéresser qu'indirectement à un art relevant avant tout de la couleur. Je ne connais pas, pour ma part, de verrière de quelque importance exécutée à Mantoue ou dans les environs.



Épisode de la vie de saint Jean l'Évangéliste. Vitrail du dôme de Milan (d'après l'ouvrage de M. Boito).

A Venise, l'église SS. Giovanni et Paolo demanda à Bartolommeo Vivarini les cartons de la rangée supérieure du grand vitrail du transept et à Girolamo Mocetto de Brescia ceux de

la rangée inférieure (1473). Dans cette page remarquable, qui offre le plus pur cachet vénitien, on trouve réunies, affirme M. Urbani de Gheltof, les plus gracieuses figures de l'école de Murano, émaillées par un système presque inconnu aux précurseurs de Mocetto [1].

La verrière la plus importante de l'Italie septentrionale est celle de la cathédrale de Milan. Une légion d'artistes italiens ou étrangers y travaillèrent pendant tout un siècle (le premier vitrail fut terminé en 1405). Ce furent nos compatriotes : Zanino Angui di Normandia (1416), Bartolommeo di Francia (1427-1429-1430) et Guglielmo di Francia, qui fut tué en 1436, puis les Allemands Arnoldo et Cornero (1428-1429). Parmi les Italiens, je relève les noms de : Antonio de Cortone, moine, qui offrit ses services en 1404, mais qui partit clandestinement, sans avoir réussi; Paolino da Montorfano (1404), Antonio da Paderno (1404), Tommaso Diassantis de Venise (1407), Stefano da Pandino (1416-1458), Niccolo di Bernardo de Venise (1417), Giovanni Recalcati (1419), Michelino Molinari de Besozzo (1419), Maffiolo de Crémone, brodeur et verrier (1419), Francesco de Zavattaris, Cristoforo de Scrofatis (1429-1438), Niccolo da Varallo (1449-1460-1467), Cristoforo de Motti (1461-1464), Jacopo de Bossi (1463-1465) [2].

Deux des vitraux du dôme de Milan, saint Jean Damascène enseignant, et un épisode de l'histoire de saint Jean l'Évangéliste, ont été reproduits par M. Boito (pl. 39, 40). Le dernier nous montre de curieux costumes de la fin du xve siècle se détachant sur un fond d'architecture Renaissance.

A Côme, on relève en 1488, dans les comptes de la cathédrale, le nom de Guglielmo, « maestro delle invetriate » [3].

A Soncino, dans le Milanais, l'église san Giacomo fut ornée de peintures sur verre par le frère Ambrogino de Tormoli (1527) [4].

Gênes enfin occupa, en 1490, le frère Agostino da Govi [5].

Parmi les verriers dominicains de la fin du xve siècle, je citerai, d'après le P. Marchese, les frères « Nicolaus de Ancona », qui travailla en 1470 à Urbin, « Nathalis de Utino » (1477), « Bartholomeus de Polonia », du couvent de Pesaro, qui se rendit en 1477 en Dalmatie, « Antonius de Verona », du couvent de Fano (1477).

Quel que fût le talent des peintres de cartons que nous avons énumérés, le fait même d'une collaboration introduisait dans la peinture sur verre italienne je ne sais quel élément de discordance. Ce ne fut que le jour où il se trouva des verriers assez habiles pour composer eux-mêmes leurs cartons, comme le fit G. de Marcillat, que cet art réalisa une harmonie parfaite.

(*A suivre.*) EUGÈNE MUNTZ.

1. *Les Arts industriels à Venise*; Venise, 1885, p. 207-209 (avec une gravure).
2. *Annali*, t. II, p. 19, 21, 31, 34, 131, 201, 228. — Cf. Boito, *Il Duomo di Milano*, p. 187, 188, 200.
3. Ciceri, *Selva di Notizie risguardanti la cattedrale di Como*, p. 81.
4. Mongeri, *Frate Ambrogino de Tormoli e le sue vetriate a Soncino*. Milan, 1877 (ext. de l'*Archivio storico lombardo*).
5. Belgrano, *della Vita privata dei Genovesi*, 2e édit., p. 52.

ORGANISATION DE CONCOURS ENTRE LES DESSINATEURS

La société de l'Union Centrale, parmi ses plus heureuses traditions, compte celle des concours dont elle a depuis longtemps pris l'initiative, — concours ouvert soit pour la jeunesse des écoles, soit pour les dessinateurs et artistes de tout ordre, soit pour les fabricants. Se rappelle-t-on les concours de l'année 1884 qui ont eu de si utiles conséquences?

Le conseil d'administration de l'Union a pensé qu'il était opportun d'organiser cette année une série de concours d'après un programme nouveau inspiré avec plus de netteté encore que par le passé de l'esprit de notre institution et ayant pour but de stimuler la création de modèles originaux. Que les objets mobiliers les plus simples, que nos modernes appartements bourgeois soient marqués d'une empreinte de goût, soient revêtus du prestige de l'art, tel est le résultat à atteindre. Que nos plus modestes fabricants aient à offrir à leur clientèle des meubles accessibles à toutes les bourses, mais précieux cependant, sinon par la matière, du moins par la pureté des lignes, la beauté des profils, l'harmonie des proportions, voilà à quel progrès il faut tendre.

C'est pourquoi le conseil de l'Union a songé à faire porter les concours qui vont être ouverts cette année sur un ensemble d'œuvres diverses ayant pour destination la décoration d'une seule pièce. On a choisi, cette fois, la salle à manger. Une autre fois, on prendra la chambre à coucher, le salon, etc. En délimitant ainsi les efforts des artistes, on arrivera à sortir des insipides et grossières imitations du passé que nous façonnent lourdement les maisons du faubourg Saint-Antoine.

Une commission d'étude pour l'organisation du concours dont nous parlons a été nommée et M. Paul Colin a bien voulu se charger, avec sa compétence reconnue, d'élaborer le programme.

Nous donnons ci-dessous le texte du rapport de M. Paul Colin et des programmes des deux concours :

L'Union Centrale des Arts décoratifs, tout en enrichissant chaque jour son musée et sa bibliothèque d'œuvres destinées à former et à élever le goût public, vient de faire un nouvel appel aux artistes dessinateurs en ouvrant une série de concours.

Pénétrée de cette idée, justifiée d'ailleurs par le passé, que l'art s'applique à tout et que le goût peut se manifester dans les objets usuels de la plus petite valeur, l'Union Centrale a décidé que ces concours porteraient sur tout ce qui constitue le mobilier d'un appartement habité par des personnes d'une fortune modeste.

La préoccupation de voir se manifester des conceptions nouvelles et personnelles sans toutefois se départir des lois dont le goût français a donné si souvent la preuve, l'a engagée à écarter les imitations avec la dernière rigueur.

Tout en glorifiant le mérite des œuvres anciennes comme en fait foi le respect avec lequel son musée est classé et organisé, le conseil a pensé qu'à côté des reconstitutions des styles antérieurs à notre époque. il était nécessaire de provoquer des idées et des conceptions originales, permettant d'affirmer sinon un style moderne, du moins des créations personnelles, quel que soit leur mode d'application.

C'est dans ce même ordre d'idées et pour répondre à des besoins nouveaux, créés par les progrès scientifiques incessants, que sur la généreuse initiative d'un de ses membres, M. Davanne, l'Union ouvre en même temps un autre concours ayant pour objet la composition de supports spécialement destinés aux nouveaux foyers électriques en usage dans les intérieurs.

La lumière électrique en effet si répandue actuellement est cependant encore adaptée en majeure partie à d'anciens appareils construits pour un autre système d'éclairage.

Le conseil ne pouvait que s'associer à cette heureuse idée de convier les dessinateurs à trouver des formes et des installations en rapport avec cette lumière dont la puissance et la chaleur diffèrent si sensiblement des anciens procédés.

En invitant tous les artistes à prendre part à ces concours, l'Union Centrale a pensé que ce serait poursuivre le même but généreux qui a toujours guidé ses efforts et elle présente aujourd'hui le réglement suivant :

1er CONCOURS

Il est ouvert par l'Union Centrale des Arts décoratifs un concours entre tous les artistes dessinateurs français.

Ce concours a pour sujet le mobilier en bois d'une salle à manger dont la superficie ne devra pas dépasser trente mètres carrés et supposée avoir trois ou quatre ouvertures (portes et fenêtres).

Toute liberté est laissée aux concurrents pour déterminer le nombre des meubles dont se composera cette salle à manger; celui des chaises cependant ne sera pas inférieur à douze.

Le prix total de tous les meubles composant ce mobilier ne devra pas dépasser 2,500 fr. sur devis à l'appui.

Toute copie ou imitation servile d'un style connu sera rigoureusement écartée.

Les concurrents devront remettre au Palais de l'Industrie, porte VII, avant le 31 octobre, dernier délai, les dessins et épures de chacune des parties de ce mobilier, à l'échelle de 0,20 c. pour mètre, ainsi qu'un croquis d'ensemble de sa disposition générale dans la pièce.

Le nombre des dessins de chacun des concurrents sera mentionné dans la lettre d'envoi ainsi qu'au recto de chaque feuille, à côté d'un même monogramme. Les dessins seront signés au verso seulement, avec l'adresse de l'auteur.

Les récompenses décernées à la suite du concours consisteront en une prime de 2,000 francs pour le 1er Prix, et en une somme de 1,000 francs qui pourra être répartie entre les concurrents classés à la suite et dont le nombre sera déterminé par le Jury.

Les dessins primés resteront la propriété de l'Union Centrale, mais les auteurs en conserveront le droit de reproduction.

2e CONCOURS

Composer différents appareils décoratifs d'éclairage par l'électricité, pour tous les usages, dans un salon de 3 m. 35 de hauteur et de 40 mètres de superficie.

Un croquis à l'échelle du dixième de l'ensemble de la pièce indiquera la disposition générale des foyers lumineux.

Les dessins épures seront grandeur d'exécution.

Une somme de mille francs sera attribuée au premier prix.

Les dessins classés à la suite recevront des primes jusqu'à concurrence de 1,000 francs.

Les dessins primés resteront la propriété de l'Union Centrale, mais les auteurs en conserveront le droit de reproduction.

Devront être remis au Palais de l'Industrie, porte VII, avant le 31 octobre, dernier délai, les dessins et épures de chaque composition. Les dessins seront signés au verso seulement et accompagnés d'une lettre d'envoi.

LE CONCOURS POUR UN LUSTRE A ÉLECTRICITÉ

Ainsi qu'on vient de le voir dans le rapport de M. Colin, c'est sur l'initiative de M. Davanne que le concours pour l'appareil d'éclairage à électricité a été organisé. M. Davanne a remis à cet effet au conseil d'administration de notre société une somme de 1000 francs pour être distribuée aux lauréats. Il a accompagné cet envoi de la lettre suivante que nous sommes heureux de publier, car elle indique avec une remarquable précision les différences fondamentales qui doivent exister logiquement dans la construction et la décoration d'un appareil à gaz et d'un appareil à électricité.

Paris, le 21 avril 1891.

Monsieur le Président de l'Union Centrale des Arts décoratifs

Monsieur le Président,

A l'occasion de l'Exposition de la Plante en 1892, l'Union Centrale des Arts décoratifs organisera probablement plusieurs concours comme il a été fait lors des précédentes expositions.

Je me permets de soumettre au Comité compétent les observations suivantes dont j'ai déjà entretenu M. Bouilhet, il y a quelques mois.

Les applications des découvertes scientifiques modernes aux usages de la vie courante doivent amener des modifications importantes non seulement dans les organes qui nous en facilitent l'emploi, mais aussi dans leur ornementation. Ces applications devraient donc nécessiter la création de modèles nouveaux dans leur conception artistique ; le plus souvent c'est le contraire qui a lieu, et pour ne contrarier ni les habitudes, ni la routine, ni les intérêts industriels, on s'efforce de plier le nouveau système à une adaptation sur les modèles anciens. C'est ce qui a lieu pour la lumière électrique.

Les anciens modes d'éclairage, donnant chaleur, fumée, courants d'air ascendants, ont amené la création des chandeliers, lampes, candélabres, lustres, souvent d'un très bel effet ornemental, mais répondant tous à la nécessité de placer les sources lumineuses verticalelement et suffisamment éloignées des plafonds, lambris, tentures, etc.

Cette nécessité n'existe plus avec la lumière électrique, l'enveloppe vitreuse qui renferme le fil incandescent ne laisse passer ni chaleur appréciable ni dégagement d'aucune sorte; on peut donner à cette enveloppe les formes les plus variées, on peut la placer dans une position quelconque, lui créer des supports et des attaches suivant les caprices de l'ornementation la plus artistique.

Or jusqu'ici, sauf quelques timides essais, nous avons vu les efforts se porter sur l'agencement le plus commode pour adapter l'ampoule électrique sur les anciens modèles de supports.

Il me semble qu'il y aurait lieu de favoriser la recherche d'une adaptation nouvelle et qu'un artiste, oubliant les modèles anciens, pourrait utiliser d'une manière heureuse les qualités exceptionnelles de la lumière électrique. Je proposerais donc d'établir un concours dans les conditions que déterminera le comité compétent et de décerner un prix pour le

modèle qui conviendrait le mieux pour l'éclairage électrique d'un salon, et de préférence pour un salon dont la hauteur de plafond n'admettrait pas facilement un lustre à bougies.

Permettez-moi d'appuyer ma proposition en priant le conseil de l'Union Centrale d'accepter ma modeste participation aux prix dont je demande fondation.

Je vous prie, Monsieur le Président, d'agréer l'expression de ma considération la plus distinguée.

A. Davanne,

Membre du Conseil de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

L'EXPOSITION DE LA PLANTE

Le Conseil d'administration de l'Union Centrale des Arts décoratifs adoptait à l'unanimité, l'année dernière, dans une de ses dernières séances, le rapport présenté par M. L. Falize, sur le projet d'une exposition d'art industriel en 1892, qui porterait le titre d'Exposition de la Plante.

Au mois de décembre, le Conseil décidait que son bureau constituerait la Commission spéciale, chargée de préparer l'organisation de cette exposition, sous la présidence de M. Falize et avec l'adjonction de M. Marius Vachon, en qualité de commissaire de l'Exposition.

La Commission a tenu de nombreuses séances et a arrêté dans ses grandes lignes le plan général d'organisation des diverses sections, qui doivent composer l'Exposition. Elle a adopté la division proposée par M. Falize, dans son rapport, et qui, aux avantages de la simplicité des dénominations, joint le mérite d'une expression très caractéristique et très précise de la nature des œuvres variées que chacune des sections doit contenir : 1° nature; 2° art; 3° industrie; 4° enseignement; 5° histoire, et 6° architecture et décoration des jardins.

Pour la première section, des informations précieuses ont déjà été recueillies de toutes parts, qui donnent l'assurance du concours des Horticulteurs. Des négociations ont été nouées avec la Société nationale d'horticulture de France, pour obtenir sa coopération officielle à l'œuvre de l'Union Centrale.

La deuxième section comprendra tout ce qui, dans la peinture, la sculpture et l'architecture, a pour éléments principaux de composition, la fleur et la plante. Il ne sera pas établi, dans la classification, de distinction entre ce que l'on nomme l'art pur et l'art décoratif; la Commission poursuivra, au contraire, la fusion la plus complète entre l'un et l'autre; ce sera là une affirmation éclatante des principes de l'Union et un moyen certain d'amener à l'art décoratif l'intérêt du public, qui, avec une distribution séparée, pourrait lui faire défaut, comme nous en avons eu si souvent la preuve douloureuse. On y poursuivra le but de constituer, autant que possible, dans les catégories de la sculpture et de l'architecture, par des moulages, des photographies ou tout autre moyen de reproduction, une exposition qui montrera le développement de la décoration par la plante et par la fleur, pendant ces dernières années.

Dans la troisième section, l'industrie, la classification générale sera faite par matières premières : les métaux, les tissus, les papiers, les peaux, le bois, la terre, la pierre et le verre. La condition stricte d'admission est l'intervention plus ou moins complète de la plante et de la fleur dans la décoration de

l'œuvre présentée. Tout objet qui ne contiendra aucun élément végétal ou floral devra être exclu. Il est de toute nécessité de maintenir avec une grande rigueur ce principe afin que l'Exposition présente son caractère original et ne puisse être considérée comme une réduction plus ou moins complète et sérieuse de l'Exposition universelle de 1889, entreprise dans le seul but de faire une spéculation financière.

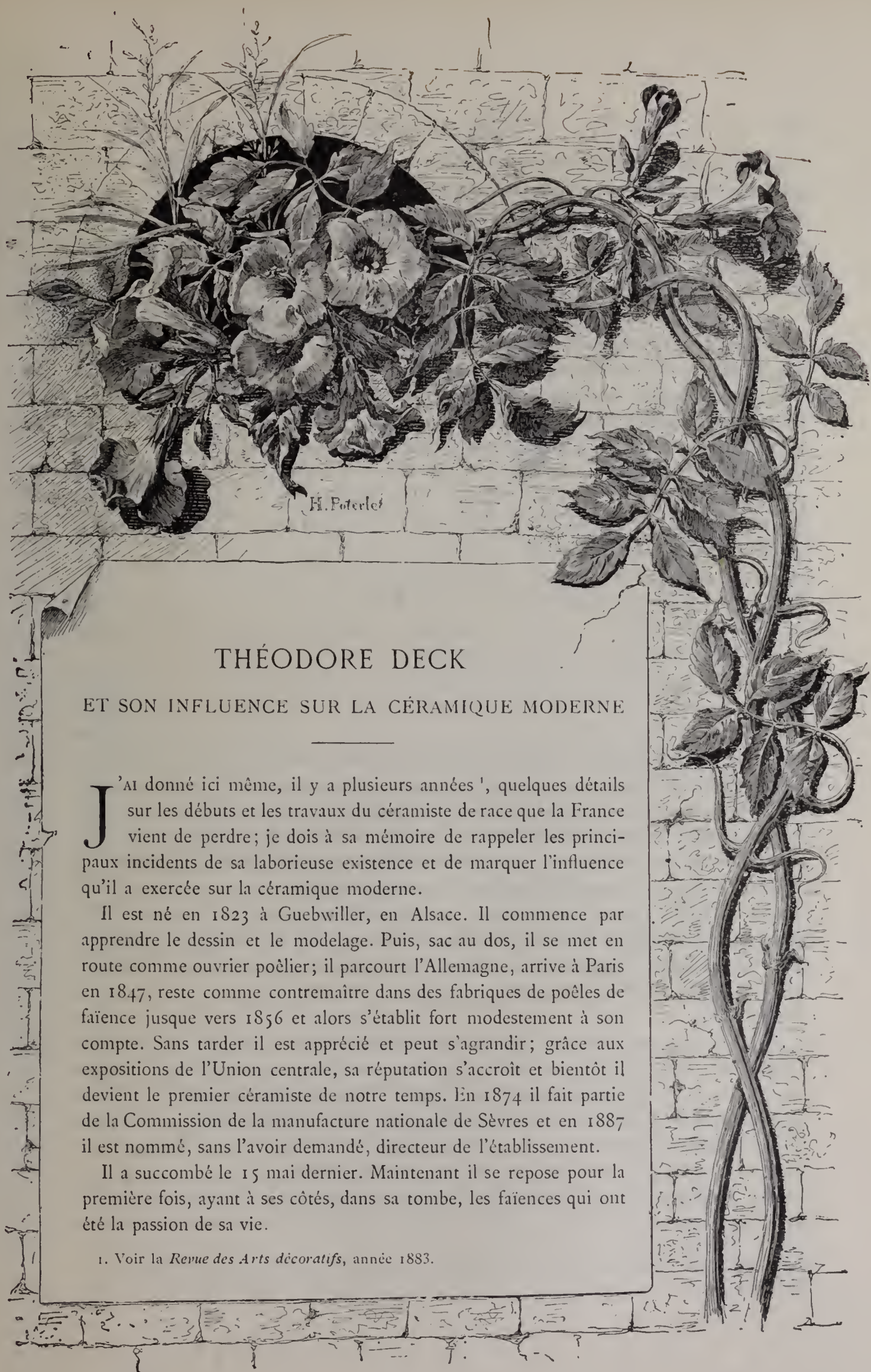
Dans la section de l'enseignement, figureront : les travaux des élèves des écoles des arts et d'industrie, de toutes catégories, exécutés d'après les programmes des Concours que l'Union va instituer dans ce but et qui répondront aux conditions générales de l'Exposition, l'intervention de la plante et de la fleur dans l'art et dans l'industrie.

Quant à la sixième section, l'art des jardins, elle sera organisée au moyen de restitutions en nature, de reliefs, de plans et de dioramas. L'Union est d'ores et déjà assurée de trouver dans les architectes-paysagistes, dans les entrepreneurs de jardins et dans les propriétaires de châteaux historiques, et surtout dans l'administration de la ville de Paris des coopérateurs dévoués et incomparables qui réaliseront magnifiquement cette partie pittoresque de l'Exposition.

Les journaux des grands centres d'industries d'art de la province, Lyon, Saint-Etienne, Roubaix, Tourcoing, Lille, etc., ont publié des articles chaleureux sur le projet d'organisation de l'Exposition de la Plante par l'Union Centrale et ont engagé avec énergie leurs compatriotes, artistes et industriels, à y prendre une part importante. « Etrangère à toute préoccupation d'entreprise mercantile, ajoutait un des plus importants organes de la presse lyonnaise, l'Union Centrale organise à grands frais cette exposition, dans le seul but de servir les intérêts de l'industrie nationale ; elle consacrera des sommes importantes à la création de concours entre les ateliers, les écoles et les artistes ; les bénéfices qu'elle réalisera seront affectés exclusivement à l'acquisition pour son Musée des plus belles œuvres d'art exposés en 1892. »

Le rédacteur en chef-gérant : VICTOR CHAMPIER.

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.



THÉODORE DECK

ET SON INFLUENCE SUR LA CÉRAMIQUE MODERNE

J'AI donné ici même, il y a plusieurs années [1], quelques détails sur les débuts et les travaux du céramiste de race que la France vient de perdre; je dois à sa mémoire de rappeler les principaux incidents de sa laborieuse existence et de marquer l'influence qu'il a exercée sur la céramique moderne.

Il est né en 1823 à Guebwiller, en Alsace. Il commence par apprendre le dessin et le modelage. Puis, sac au dos, il se met en route comme ouvrier poêlier; il parcourt l'Allemagne, arrive à Paris en 1847, reste comme contremaître dans des fabriques de poêles de faïence jusque vers 1856 et alors s'établit fort modestement à son compte. Sans tarder il est apprécié et peut s'agrandir; grâce aux expositions de l'Union centrale, sa réputation s'accroît et bientôt il devient le premier céramiste de notre temps. En 1874 il fait partie de la Commission de la manufacture nationale de Sèvres et en 1887 il est nommé, sans l'avoir demandé, directeur de l'établissement.

Il a succombé le 15 mai dernier. Maintenant il se repose pour la première fois, ayant à ses côtés, dans sa tombe, les faïences qui ont été la passion de sa vie.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, année 1883.

Je sais que la céramique exerce sur le fabricant un attrait irrésistible. Pour Deck comme pour Bernard Palissy, cet attrait a été une passion dominante; ainsi que son illustre prédécesseur, Deck n'a jamais vu dans ses faïences un objet de lucre, mais il a été plus généreux que lui. Palissy n'a rien laissé de la pratique de son art; bien plus, ses formules semblent avoir été redigées pour dérouter et non pour instruire; Deck, au contraire a écrit un livre, véritable manuel du faïencier, où il a donné tout ce qu'il savait [1].

« Le grand secret des coloristes, a dit un maître, Charles Blanc, n'est pas d'être harmonieux avec des couleurs pâles, mais de conserver l'harmonie avec des couleurs éclatantes. » Les faïences de Deck sont incomparables de puissance, de vibration et d'harmonie, et c'est par ces qualités qu'elles ont déterminé la fabrication moderne à quitter le chemin battu et aride où elle se traînait péniblement. Avec Deck les faïences d'art sont redevenues de véritables objets d'art. C'est de l'exposition de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie, en 1861, que la révélation s'est produite pour la première fois en dehors d'un cercle restreint d'amateurs; de cette époque date la Renaissance de la faïence d'art française. Puisse-t-elle porter ses fruits jusque dans les modestes services de table, à l'usage des gens peu fortunés, et nous débarrasser pour toujours de ces produits ternes, fades et communs que quelques-uns de nos fabricants jettent sur nos marchés, pour lutter contre l'importation anglaise non moins triste et désagréable. Deck s'est tenu aux pièces de luxe, mais il a montré le chemin et donné les formules : c'est à la fabrication courante à profiter de ces enseignements; elle a trop tardé à le faire.

Je n'ai pas à revenir sur les étonnantes applications que Deck a su donner à ses émaux transparents, objets essentiels de ses méditations et de ses travaux; le bleu turquoise connu sous le nom de bleu de Deck, le violet, le vert bouteille, le céladon, le jaune et toutes ses autres couleurs limpides et ombrant par accumulation sont classées définitivement. Ses plats à fonds d'or, décorés par M. Raphaël Collin, en nombre trop restreint, sont des chefs-d'œuvre de céramique, étant donné la difficulté d'harmoniser la couleur avec des fonds aussi vibrants et aussi absorbants que les ors; mais ce sont aussi des ouvrages précieux par leur extrême distinction, le charme qu'ils répandent et le souvenir que l'esprit en conserve.

Si, par hasard, Deck avait à ses débuts abordé la porcelaine au lieu de s'adonner à la faïence, ses succès eussent été les mêmes; les essais qu'il a tentés le prouvent clairement. Il aimait la porcelaine, et volontiers il la déclarait plus noble que la faïence; si le temps et la santé lui ont manqué pour mener de front les deux productions comme il les comprenait, il n'en a pas moins eu sur la fabrication de la porcelaine une action qu'on chercherait vainement à nier.

D'abord, dans son propre atelier du passage des Favorites, il a retrouvé les vrais flambés chinois et, dès 1880, à l'exposition de l'Union centrale, il a montré de tels produits laissant bien loin derrière eux les flambés modernes de la Chine et ceux que les porcelainiers convoqués avaient fabriqués à peu près en même temps que lui. C'était une conquête, mais sa portée était forcément limitée par le caractère même de l'émail dont la puissance expressive s'oppose à toute décoration du vase. Ensuite il réalisa en porcelaine un rêve longtemps caressé, le céladon. Je me souviens l'avoir vu, au bord d'un torrent des Pyrénées, regarder l'eau couler pendant des heures entières : « C'est comme cela, disait-il, en montrant l'eau

1. *La Faïence*, par Th. Deck, 1 vol. in-18 dans la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts (Quantin, édit.).

couleur de jade, que je veux faire de la porcelaine ». Il y est arrivé et son céladon a bien l'aspect onctueux, huileux et transparent du jade impérial que les Chinois actuels s'efforcent de reproduire en porcelaine.

Mais c'est surtout en sa qualité de membre de la Commission de perfectionnement de la manufacture de Sèvres que Deck a agi sur la porcelaine. En 1875 il fut prié de formuler les observations qu'il avait faites au cours des séances; il rédigea alors le document suivant que nous reproduisons intégralement en raison de son importance majeure.

« La porcelaine dure, en France, depuis sa découverte, a peu varié dans sa fabrication, au point de vue décoratif.

« Les découvertes faites il y a quelques années, des pâtes sur pâtes, ont été les seuls progrès réalisés dans la manufacture de Sèvres.

« Les fonds de couleur sur lesquels on décore la porcelaine sont généralement lourds, froids de ton, sans transparence ni profondeur, et presque toujours d'une couleur désagréable, résultat forcé d'un engobage d'une pâte coloriée.

« Les décorations qui sont appliquées sur ces fonds, également par des pâtes coloriées, produisent, par leur modelé dans les parties minces, des effets qui ne sont pas sans charme; mais ce charme est produit plutôt par la belle exécution artistique des figures, ornements, fleurs, que par la beauté réelle des couleurs, dont la céramique ne doit jamais s'écarter. Il serait donc à désirer que l'on fît des essais en vue de modifier la nature des fonds, de les rendre transparents et de leur donner, par cela même, l'aspect d'une pierre précieuse.

« La décoration en relief par des pâtes et des émaux que l'on appliquerait sur ces fonds transparents prendrait de la finesse et beaucoup de précieux. Ces fonds de couleur pourraient être des engobages frittés ou un émail proprement dit, sur lequel on pourrait également appliquer des reliefs avant qu'il ait été cuit, comme cela se pratique en Chine sur les beaux vases céladons.

« Pour ces sortes d'émaux colorés, on pourrait créer des vases d'un ordre tout spécial, ornés d'arabesques ou d'ornements de toute sorte, gravés en reliefs légers, de façon que les parties plus creuses, recevant une plus grande épaisseur d'émail, feraient apparaître très douce l'ornementation. La sculpture en haut-relief trouverait dans ce genre de vases une heureuse application; quelques touches de couleur ou d'or, selon le sujet, suffiraient souvent à toute sa décoration.

« Ajoutons que l'on pourrait graver directement dans la pâte les ornements dont on voudrait décorer ces vases, tout en donnant libre cours à la fantaisie; l'artiste aurait ainsi autant d'originaux, tout en diminuant, dans un grand nombre de cas, les frais de modèles.

« Je pense qu'une modification des plus importantes est à faire dans la décoration des vases blancs. Nous savons qu'actuellement le blanc des vases est produit par la pâte même, enduite d'une couverte, ce qui produit forcément un blanc brutal, sans profondeur, qui non seulement ne saurait s'harmoniser avec la décoration, mais encore en détruit la beauté.

« Pour obvier à cet état de choses, il suffirait de recouvrir les vases d'un véritable émail teinté, soit vert grisâtre, soit bleuâtre ou jaunâtre, etc.

« La décoration y trouverait beaucoup plus de ressources, soit pour les figures, soit pour les fleurs ou les ornements, les retraits de blanc et les teintes de toute autre couleur ajouteraient encore beaucoup à la richesse et à l'harmonie de l'ensemble.

« Pour compléter cette série de décorations, il est donc urgent que les couleurs soient brillantes et qu'elles jouent, comme celles des Chinois, le rôle d'émail, soit opaque, soit transparent.

« Comme ces émaux sont peu colorés, ils n'ont de valeur que sous une certaine épaisseur, ce qui ajoute encore du gras et une plus grande harmonie aux peintures.

« Ne perdons pas de vue que les Chinois et les Japonais interprètent leur art toujours au point de vue décoratif. Ils équilibrent bien leurs masses, les traitent simplement, et ne voient que le jeu de la couleur dans leurs fleurs qu'ils nuancent simplement avec le même ton, ce qui leur permet de conserver toujours une pureté et une franchise que ne peuvent jamais avoir des fleurs modelées, quel que soit d'ailleurs le talent qu'on ait mis à les imiter.

« Disons encore qu'ils n'ont jamais de fouillis dans leurs masses; tout y est libre et s'accuse bien. Il serait donc important, sous ce rapport, de limiter le nombre par trop grand de nuances de couleurs.

« Il existe en Chine des couleurs de fond qui lui sont toutes particulières. Ce sont des fonds demi-grand feu sur une porcelaine déjà cuite au grand feu, qui, tout en conservant à cette poterie le caractère de la porcelaine, offre encore une grande ressource dans la coloration des fonds.

« Nous n'avons en France aucune couleur de cette nature; comme fond qui s'applique à la porcelaine, les couleurs sont : le jaune, le violet, la turquoise, le vert, etc. Si nous arrivons à nous rendre maîtres des procédés chinois, ce que je crois possible, nous augmenterons de beaucoup nos ressources décoratives. Je dois encore appeler l'attention de la Commission sur une couleur aussi belle que brillante, et que Sèvres n'a pas encore mise au jour, c'est le rouge et le bleu flammé de Chine, autrement, rouge de cuivre au grand feu.

« Cette riche coloration, cuite dans des conditions toutes particulières, produit des teintes depuis le rouge dit *haricot* jusqu'au plus beau carmin, flammées parfois de tons violacés et bleus, mais avec une vigueur et une profondeur admirables.

« Le musée de Sèvres contient, sans aucun doute, des spécimens de presque toutes les fabrications de la Chine et du Japon. C'est donc là qu'on peut trouver toutes les pièces qui serviraient de sujet pour ces recherches consciencieuses.

« Et, alors même que ces essais ne seraient pas toujours couronnés de succès, il adviendrait bien certainement que l'on ferait des découvertes, des trouvailles heureuses auxquelles on ne s'attend pas.

« Qu'il me soit permis de terminer cet aperçu sommaire en avouant, en toute sincérité, que dans notre art, comme dans toute chose, l'initiative personnelle, quand elle est stimulée et encouragée, atteint presque toujours le but qu'elle se propose; mais il faut pour cela que le chercheur demeure convaincu que son droit et ses intérêts sont reconnus, et, dans ce cas, courage, volonté et abnégation seront alors multipliés.

« En résumé :

« 1° Supprimer les pâtes de couleur, en les remplaçant par des émaux colorés transparents de grand feu;

« 2° Créer pour ces sortes d'émaux transparents colorés, un ordre de vases où la belle forme, la sculpture en gravure et en haut-relief soient et forment toute la décoration;

« 3° Pour la décoration des vases blancs, remplacer la couverte par un émail teinté, et transformer une partie des couleurs pour peindre en de vrais émaux transparents et opaques, et en limiter le trop grand nombre de nuances;

« 4° Créer une porcelaine propre à être recouverte par des couleurs de fond demi-grand feu;

« 5° Rechercher le rouge flammé de Chine;

« 6° Développer par un appel sérieux l'initiative personnelle. »

Ces vœux furent écoutés; sous la direction de M. Lauth, la manufacture produisit les flambés et une pâte nommée *porcelaine nouvelle* propre à être recouverte de vrais émaux transparents.

Lorsque Deck arriva à la manufacture, en 1887, il ne trouva aucune pâte assez maniable ni assez plastique pour se prêter à l'exécution de la gravure et des reliefs qu'il avait recommandés; il se mit à l'œuvre et créa la *grosse porcelaine*; cette matière permet un travail rapide et peut être mise à la disposition de sculpteurs qui ne sont pas initiés à la céramique; elle reçoit facilement des émaux transparents ombrant les gravures et les reliefs qu'ils recouvrent.

Deck entreprit également la recherche d'une porcelaine tendre nouvelle; il réussit à produire une pâte d'un façonnage et d'une cuisson tellement aisés qu'il put fabriquer des pièces aussi grandes qu'en pâte dure avec des colorations aussi pures et aussi profondes que celles qui ont fait la grande réputation de la pâte tendre du XVIIIe siècle.

Le Musée de la manufacture nationale de Sèvres.
(Les *manufactures nationales*, par MM. Henry Havard et Marius Vachon.)

On a répété que Deck avait eu tort de quitter son atelier particulier pour prendre la direction de Sèvres, et qu'à Sèvres il avait trouvé le moyen de faire de la faïence avec de la porcelaine.

D'abord, y a-t-il dans une armée beaucoup d'officiers généraux, sortis des rangs, qui ont refusé le bâton de maréchal de France? Je ne le pense pas. Pour un ancien ouvrier n'est-ce pas un immense honneur que d'être promu chef de la première manufacture de porcelaine de l'Europe, car, quoi qu'on en dise, Sèvres conserve ce rang?

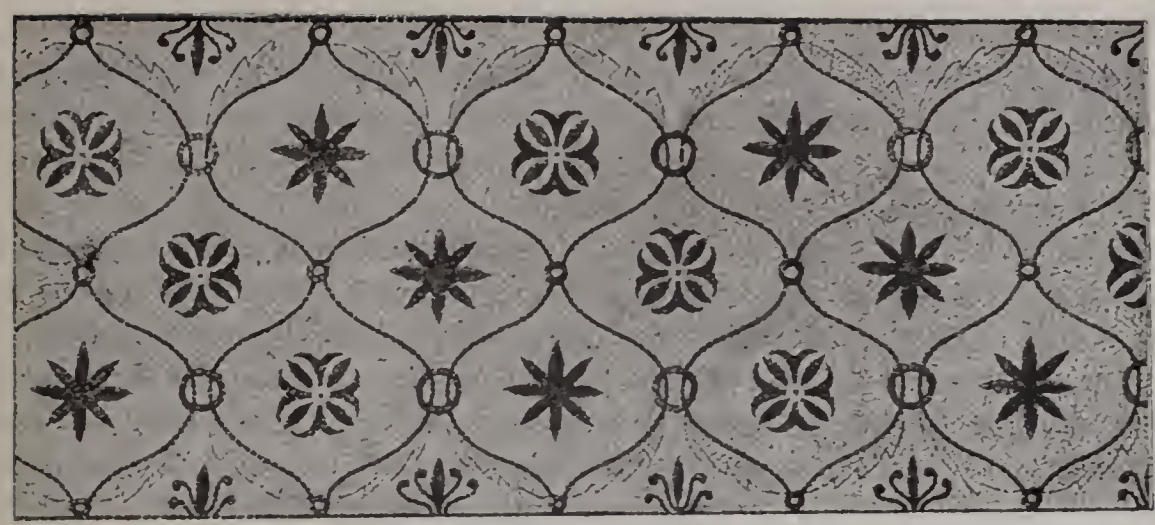
On a dit que la porcelaine ne convenait pas aux grandes pièces; je suis parfaitement de cet avis, mais ce n'est pas Deck qui a commencé. La Chine et le Japon ont donné l'exemple à Sèvres qui dès la Restauration a produit les grands vases aujourd'hui dans les appartements de Henri II au Louvre; le vase de la Bibliothèque nationale, les vases du foyer de l'Opéra, en place depuis plusieurs années, et bien d'autres qui sont de plus amples dimensions que les pièces de grosse porcelaine créées par Deck pour l'exposition de 1889. Seulement Deck a revêtu ses grands vases d'un émail vigoureux et transparent au lieu de les habiller d'un décor détaillé et minutieux. Et il a eu raison.

Du reste la critique s'exerce volontiers sur les produits des manufactures nationales, mais elle néglige de se rendre compte des moyens d'exécution. Une fabrique officielle ne peut être conduite comme un atelier particulier, le chef n'est pas le maître absolu de son personnel; il doit compter avec les droits acquis et les habitudes; pour imprimer à la fabrication son sentiment propre, il lui faut du temps et une rare vigueur. Deck n'est même pas resté quatre ans à Sèvres : aucun de ses prédécesseurs, à l'exception d'un seul, n'a exercé moins longtemps et, de plus, depuis son entrée en fonctions il était atteint du mal qui l'a emporté.

Deck a fourni une très noble carrière; il a honoré la céramique française à l'égal au moins des plus célèbres céramistes et il a montré ce que peuvent, dans une démocratie éclairée, le talent, la volonté, le courage, le désintéressement.

GERSPACH.

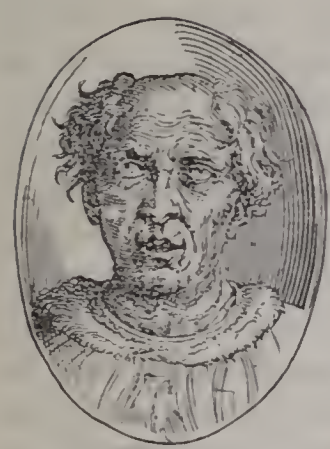
Marque commerciale de Th. Deck.



GUILLAUME DE MARCILLAT
ET LA PEINTURE SUR VERRE EN ITALIE[1]

(2e article[2].)

V



Portrait de Guillaume de Marcillat, fac-similé de la gravure publiée par Vasari.

Les artistes italiens de la Renaissance furent longs à découvrir le rapport véritable entre la peinture sur verre et la fresque, je veux dire le système de coloration qui convenait le mieux aux vitraux destinés à éclairer des intérieurs décorés de peintures murales. Et cependant l'éclairage au moyen de vitraux peints était alors la règle; nous les trouvons et au Campo Santo de Pise et dans l'oratoire du pape Nicolas V, décoré par Fra Angelico, et dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle.

Ce ne fut qu'au XVIe siècle que le problème fut définitivement résolu; il le fut en partie au détriment de la peinture sur verre, qui dut se contenter de tons moins éclatants et se rapprocher davantage de la grisaille. Néanmoins, bon nombre de verriers surent sauvegarder les droits de leur art et concilier la transparence des colorations avec leur éclat. Rien de plus doux, de plus harmonieux et de plus vibrant à la fois que la gamme de Guillaume de Marcillat, le fondateur de la nouvelle École.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, p. 330.
2. *Le Tour du Monde*, 1883, t. I, p. 269. — *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1885, p. 275; 1886, p. 237-238. — M. Léon Germain, de Nancy, a consacré à notre artiste plusieurs brochures fort intéressantes : *Du lieu de naissance du Frère Guillaume, illustre peintre-verrier* (Nancy, 1883). — *Guillaume de Marcillat, peintre lorrain* (Nancy, 1883). — *L'Origine de Guillaume de Marcillat* (Nancy, 1886). — *Guillaume de Marcillat, Prieur de Saint-Thiébaut de Saint-Mihiel* (Nancy, 1887).

Je n'entreprendrai pas, quant à présent, de retracer ou plutôt de refaire la biographie de Marcillat, si singulièrement dénaturée par les écrivains anciens ou modernes. Il me suffira de résumer brièvement mes précédentes recherches et d'apporter quelques faits nouveaux qui, je crois, ne manquent pas d'intérêt.

Guillaume de Marcillat n'était pas originaire de la Lorraine, comme on l'a longtemps cru, mais bien du Berry. Dans son testament, il déclare que son père avait pour patrie la Châtre, dans le diocèse de Bourges. Or, d'après une communication dont je suis redevable à l'obligeante érudition de M. de Champeaux, bibliothécaire de l'Union centrale des Arts décoratifs, Marcillat (chef-lieu de canton du département de l'Allier, ayant fait autrefois partie du Berry) est éloignée de la Châtre d'environ huit lieues. Un Guillaume de Marcillat, peut-être un des ancêtres du peintre-verrier, travaillait en 1407 à la charpenterie des maisons et des propriétés de la Sainte-Chapelle de Bourges, sous les ordres de Guillaume de Marcilly, maître des œuvres de charpenterie du duc de Berry [1]. Voilà donc l'origine lorraine de Marcillat définitivement écartée, de même que justice a été faite, il y a quelques années déjà, de ses prétendues origines méridionales. (Vasari, on le sait, l'avait fait naître à Marseille).

Marcillat était né en 1467. Ayant secondé tout jeune encore quelques amis qui s'étaient délivrés d'un de leurs ennemis par l'assassinat, il entra dans l'ordre de Saint-Dominique pour se soustraire à l'action de la justice. Il semble s'y être consacré spécialement à la peinture sur verre et sa réputation était assez grande pour que, au début du pontificat de Jules II, il fût invité à venir travailler au Vatican. Mais ici je laisse la parole à Vasari, qui fut l'élève et l'ami de Marcillat :

« Le pape Jules II donna commission à Bramante d'Urbin de faire exécuter un grand nombre de vitraux pour le palais du Vatican. Bramante, qui se mit à rechercher les plus habiles ouvriers en ce genre, apprit qu'il y en avait en France plusieurs qui faisaient des choses merveilleuses. La preuve lui en fut fournie par l'ambassadeur du roi de France près le Saint-Siège. Cet ambassadeur avait, dans son cabinet, monté sur un châssis, un vitrail en verre blanc, avec une figure peinte à l'aide d'une infinité de couleurs, toutes fondues au feu sur la vitre même. Bramante fit écrire en France pour faire venir les auteurs de ce vitrail, leur offrant des appointements considérables. Maître Claude, Français, le plus grand maître de cet art, ayant appris cette nouvelle et connaissant d'autre part l'habileté de Guillaume (de Marcillat), fit tant, avec des promesses et de l'argent, qu'il réussit à lui faire quitter son couvent. Il n'y éprouva pas beaucoup de difficultés, car Guillaume désirait encore plus partir que maître Claude n'avait besoin de l'emmener, à cause des affronts qu'on lui avait faits et de l'envie qui règne constamment chez les moines. Les deux artistes arrivèrent donc à Rome, où le froc de Saint-Dominique fit place à celui de Saint-Pierre.

« Bramante avait fait ouvrir deux fenêtres en travertin dans la salle du palais qui précède la Chapelle, et qui est embellie aujourd'hui d'une voûte construite par Antonio da San-Gallo, et aussi de stucs admirables de Perino del Vaga, Florentin. Les vitraux en furent peints par maître Claude et par Guillaume. Mais, tout admirables qu'ils étaient, ils furent détruits pendant le sac de Rome, afin d'en tirer le plomb pour confectionner les balles

1. *Archives départementales du Cher.* (Registres capitulaires de la Sainte-Chapelle.)

des arquebuses. Les deux artistes exécutèrent en outre une infinité de vitraux pour les autres salles du pape, mais ces vitraux eurent le même sort que les précédents; on en voit toutefois encore un aujourd'hui dans la chambre à feu de Raphaël, à la tour Borgia (salle de l'Incendie du Bourg). Cette peinture représente des anges qui tiennent les armes de Léon X. »

Des documents que j'ai découverts dans les Archives secrètes du Vatican me permettent de compléter sur ce point le récit de Vasari. Ils prouvent qu'à la fin de 1505 le pape envoya à Paris un certain frère « Jacobus Gallicus » (aussi évidemment un de nos compatriotes), pour y engager des peintres-verriers, auxquels il se proposait de confier les verrières du palais du Vatican [1]. Me taxera-t-on de témérité si j'admets que parmi eux se trouvaient maître Claude et frère Guillaume?

En 1506, le pape fit payer au frère Jean Boudier, « in civitate Leonensi », 150 ducats d'or pour les vitraux destinés au palais apostolique [2].

En 1509, par un bref en date du 19 octobre, Jules II autorisa le frère Guillaume de Marcillac (*sic*), religieux profès de l'ordre des Frères prêcheurs au couvent de Nevers, à échanger l'habit de Saint-Dominique contre celui de Saint-Benoit, ou contre celui des chanoines réguliers de Saint-Augustin.

En 1510, enfin, nous constatons un paiement fait à « magister Guillelmus Franazus (*sic;* c'est évidemment quelque corruption du mot « Francese ») vitrarius », pour les travaux qu'il avait exécutés au Vatican [3]. Nul doute qu'il ne s'agisse de Guillaume de Marcillat.

L'activité des deux artistes français ne profita pas seulement au palais du Vatican. Vers 1509, Jules II les chargea d'orner de vitraux le chœur de l'église Sainte Marie du Peuple : mieux protégé que les vitraux du Vatican, ce chef-d'œuvre existe encore. On y voit, d'un côté, en six compartiments, la *Vierge adorant l'enfant Jésus*, l'*Adoration des Bergers et l'Adoration des Mages*, la *Circoncision*, la *Fuite en Égypte*, le *Christ parmi les docteurs*; de l'autre la *Naissance de la Vierge*, le *Mariage de la Vierge*, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Rencontre de saint Joachin et de sainte Anne*, la *Présentation de la Vierge au Temple*.

Quelques observations au sujet du style de ces deux vitraux ne seront pas hors de propos. La gamme y diffère essentiellement de celle de l'ancienne École. Une grisaille avec quelques taches rouges ou bleues, voilà pour le coloris; les effets profonds et sonores, les jeux de lumière variés, le sentiment décoratif s'effacent devant l'élégance du dessin, la recherche du style et de l'intérêt. Je serais tenté d'attribuer ces concessions à l'influence de Michel-Ange et de Raphaël, aux côtés desquels les deux artistes français avaient travaillé plusieurs mois durant, au palais apostolique [4]. Marcillat, heureusement, ne tarda pas à revenir aux principes véritables d'un art qui est l'auxiliaire et non l'esclave de la peinture murale.

1. 1505, 31 décembre. « Ducatos quadraginta auri larghos vigore mandati sub die XVI præsentis per retineatis pro totidem solutis fratri Jacobo Gallico pro expensis ad eundum Parisium ad conducendum magistros pro fiendis vitreatis fenestris palatii apostolici. »

2. 1506, 24 mai. « Duc. centum quinquaginta auri de camera de mandato sub die XXI præsentis Antonio de Altovitis pro totidem quos solvit in civitate Leonensi fratri Johanni Boudier (?) pro diversis vitriatis ad usum palatii apostolici, numeratos eidem. »

3. 1510, 8 juin. « Duc. centum et septem bol. 5 similes de mandato sub die XXI aprilis magistro Guilelmo Franazo (*sic;* probablement pour Franczo) vitrario pro nonnullis rebus expositis in fabricatione fenestrarum et vitreatarum palatii apostolici numeratos sibi. »

4. *Le Cicerone* attribue les cartons des vitraux de Sainte-Marie du Peuple à un maître ombrien. Mais Marcillat était un peintre assez exercé pour composer lui-même ses cartons.

Constatons, avant d'aller plus loin, que Raphaël, à qui la plupart des autres branches des arts décoratifs, — tapisserie, mosaïque, sculpture en bois et sculpture en stuc, marqueterie, etc., — durent une si vive impulsion, n'a pas composé de cartons de vitraux.

Vasari raconte que Claude, qui n'observait aucune mesure dans le boire et le manger, — habitude si funeste sous le climat de Rome, — prit une grosse fièvre et passa, en six jours, de vie à trépas.

Resté seul, Marcillat peignit un vitrail pour l'église « Santa Maria dell'Anima », l'église nationale des Allemands [1].

Un Mécène distingué, le cardinal Silvio Passerini de Cortone († 1529), décida Marcillat à le suivre dans sa ville natale. Il le chargea de décorer, au moyen de fresques en camaïeu, la façade de son palais donnant sur la grande place : ce fut la première fois probablement que Marcillat se produisit comme fresquiste.

L'établissement de Marcillat à Cortone eut lieu vers 1515. En 1517, un document nous le montre retournant à Rome pour des affaires. Cette même année, la confrérie « delle Laudi » lui confia le vitrail du maître-autel dans la chapelle qu'elle possédait dans l'église Saint-François. Nous savons d'autre part qu'en 1518 l'artiste s'établit à Arezzo.

Le cardinal qui faisait construire aux portes de Cortone une belle villa, où Luca Signorelli, alors octogénaire, exécuta sa dernière peinture, semble avoir également employé Marcillat à ce travail. Vasari nous dit formellement que l'artiste français travailla « in quell'altro (palazzo) di fuori ».

Il n'est pas impossible que les deux vitraux appartenant au comte Tommaso Passerini, un des héritiers du cardinal, proviennent également de la décoration du palais. Ces vitraux, fort abîmés, représentent, d'après le R. P. Marchese, la *Prudence*, la *Force*, la *Tempérance* et la *Justice*.

Le cardinal confia ensuite à Marcillat l'exécution de deux vitraux destinés à la « Pieve » (l'église paroissiale de Cortone), l'un avec la *Nativité*, l'autre avec l'*Adoration des Mages*.

Ces deux vitraux devinrent, dans notre siècle, la propriété de la famille Corazzi de Cortone. Exposés pendant un temps au Musée national de Florence, ils ont été offerts en vente, il y a quelques années, à une de nos grandes collections parisiennes, sans que les pourparlers aient abouti. Ai-je besoin d'ajouter combien il serait à souhaiter que notre pays, qui ne possède pas le moindre ouvrage d'un des plus grands artistes qui l'ait illustré à l'époque de la Renaissance, conquît ces deux précieuses épaves, la seule page authentique de Marcillat qui se trouve dans le commerce.

Voici les notes que j'ai prises sur les deux vitraux de la « Pieve », il y a une quinzaine d'années, à l'époque où ils étaient exposés au Musée national de Florence.

La *Nativité* contient dans le bas deux rangées de coquilles de pèlerin, douze en tout. Sur une bande rouge se trouve, en lettres jaunes, l'inscription : QVE-GENVIT ADORAVIT. A gauche, est agenouillée la Vierge adorant (nimbe jaune, robe bleue); derrière elle le bœuf et l'âne; plus haut, deux figures juvéniles, dont l'une tient une houlette (un berger?), puis des arbres. Tout à fait en haut (le sommet paraît manquer), des anges dans des nuages. Le sol se compose de carreaux jaunes alternant avec des carreaux rougeâtres ruinés. A

1. Ce vitrail existait encore du temps de Mancini, médecin d'Urbain VIII († 1630), comme le prouve ce passage de son manuscrit encore inédit : « Nell' Anima... la vetriata di Fr. franzese. » (Bibliothèque du Vatican; fonds Capponi, n. 231, fol. 32.)

droite, l'Enfant avec un petit linge autour des reins, et un nimbe jaune, couché sur de la paille; il a l'air de recevoir avec componction l'adoration de sa mère. Il est traité en grisaille, ou à peu près, les contours étant marqués par un trait brunâtre ou couleur lie de vin. De chaque côté est agenouillé un ange, aux ailes bleues, tenant un chandelier; debout derrière les anges, un homme barbu, nimbé, en costume du XVIe siècle, probablement saint Joseph, coiffé d'une toque; au fond, des arbres et une plante traitée dans un style large. Toutes ces figures sont échafaudées les unes derrière les autres, sans que l'artiste ait l'air d'avoir cherché un effet de perspective.

Le dessin est soigné, avec un accent primitif qui ne déplaît pas; les mains sont traitées avec amour, comme chez Dürer ou Holbein; nulle trace de la facilité propre, dès lors, à beaucoup d'artistes italiens. La Vierge, les cheveux couverts d'une sorte de bonnet de nuit, a l'air d'une bonne bourgeoise; les anges ont plus de distinction. Saint Joseph ressemble à quelque vieux comte palatin. L'artiste modèle avec des teintes plates, mais surtout avec des sortes de hachures, qui nous autorisent à croire qu'il avait étudié les gravures de Dürer, sans se montrer toutefois ni aussi maniéré ni aussi gothique. Les détails sont d'ailleurs fortement endommagés; plusieurs morceaux ont été restaurés à l'aide de couleurs qui détonnent. La tête de saint Joseph ne serait-elle pas du nombre? sa conservation jure avec celle des têtes de bergers.

Dans le second vitrail, l'*Adoration des Mages*, on retrouve, à la partie inférieure, les mêmes coquillages, auxquels l'artiste a ajouté un écusson surmonté d'une triple tiare avec les deux clefs en sautoir : l'écu pontifical de Léon X. Le costume des mages est fort riche : l'un d'eux porte au cou une grosse chaîne d'or, l'autre a un manteau bordé de fourrures avec de grandes fleurs jaunes brochées et des jambières ornées d'un mufle de lion. A gauche, la Vierge assise, se montrant de profil, et l'Enfant tout nu sur ses genoux, debout, vu de profil, bénissant, offrent exactement la même facture que dans le vitrail précédent; le nimbe jaune du bambino est crucifère, mais ce sont des fleurs de lis qui dessinent la croix. Derrière la Vierge, l'âne et saint Joseph avec son bâton, debout; dans le haut, l'étoile. A droite, au fond, plusieurs figures dont on ne voit guère que les bustes; elles font probablement partie de la suite des rois. De ceux-ci, les deux plus vieux ont un genou en terre; l'un, vu de face, a une barbe blanche, l'autre une barbe grise; tous deux paraissent porter des pièces d'or, l'un autour de son turban blanc, l'autre autour de sa toque; celui à barbe grisonnante offre des deux mains un ciboire à fond blanc et à ornements jaunes, sans grand caractère. Derrière eux le plus jeune, debout (barbe blonde, turban couleur lie de vin), tient à la main une monstrance, gothique dans son ensemble, mais pauvre d'invention. Même carrelage jaune et rougeâtre à grands carreaux que dans le vitrail précédent.

Les figures sont sages, les mains d'un dessin correct et plein de caractère, de ce faire soigneux des anciens, mais sans élégance. Le style a je ne sais quel accent bourgeois, avec de l'intimité et avec des réminiscences tantôt flamandes, tantôt allemandes, sans que l'on puisse précisément les ramener à l'une ou à l'autre de ces Écoles. Marcillat a de l'ampleur et il entend à merveille les convenances décoratives. L'effet général est doux, tranquille, peut-être un peu précis et sec.

En ce qui concerne la technique, Marcillat dispose les plombs d'une manière assez irrégulière; ainsi la face de la Vierge, ses cheveux blonds et une partie de sa coiffe blanche sont d'un seul morceau, de même toute la tête d'un des anges et de saint Joseph et, dans

l'Enfant, le nimbe, la tête, le haut du corps. La majeure partie du verre n'est pas teintée dans la masse (à l'exception du rouge et du bleu), mais émaillée à la surface seulement, ou bien quand elle est teintée dans la masse elle a cependant encore reçu un glacis supplémentaire. La technique forme donc un intermédiaire entre la peinture proprement dite et la peinture sur verre. Il en résulte que les têtes des bergers, par exemple, sont presque ruinées, effacées et incolores, les glacis ayant disparu.

L'église de la « Pieve » de Cortone s'enrichit en outre d'un oculus orné des armoiries de Léon X.

Citons enfin, d'après Vasari, les deux vitraux de la confrérie du « Gesù », de Cortone, l'un avec le Christ, l'autre avec saint Onuphre.

Dans l'église de la « Madonna del Calcinajo » près de Cortone, on attribue à Marcillat trois vitraux : la rose de la façade, avec Notre-Dame de Miséricorde, figure hiératique accueillant sous son manteau, soutenu par deux anges, une foule de personnes, parmi lesquelles un roi et un pape, et deux vitraux rectangulaires, saint Paul et saint Sébastien. On procède en ce moment à la restauration de ces vitraux [1]. D'autres vitraux de la « Madonna del Calcinajo » ont disparu : tels sont ceux qui représentaient l'*Assomption de la Vierge*, avec saint Jean l'Évangéliste et saint Jérôme, la *Conception*, la *Visitation*, l'*Adoration des Mages*. On mentionne en outre des vitraux avec le Sauveur, saint Onuphre, saint Jacques et saint Roch [2].

En 1518, le nom de « messer Guglielmo di Pietro francese, maestro a fare finestre di vetro », paraît pour la première fois sur les registres de la cathédrale d'Arezzo : l'œuvre lui accorde, le 31 octobre, 408 livres pour une rose représentant l'*Assomption de la Vierge*.

Voici quel était à ce moment l'état de la peinture sur verre à Arezzo. Cette ville, tributaire de sa voisine Florence pendant tout le xve siècle, n'avait pas tardé à affirmer son autonomie, en attendant que Marcillat fît d'elle la métropole de la peinture sur verre italienne. En 1477 encore, l'œuvre de la cathédrale avait demandé aux Jésuates florentins d'exécuter la verrière de la chapelle du Sacrement [3]. Mais plusieurs maîtres indigènes habiles ne tardèrent pas à entrer en lice. Ce fut tout d'abord Fabiano di Stagio Sassoli, qui fut appelé en 1509 à Orvieto, pour restaurer le vitrail placé derrière le maître-autel de la cathédrale [4] et qui mourut, ce semble, vers 1513. Stagio Sassoli, le fils de Fabiano, fut occupé à la verrière de la cathédrale de sa ville natale à partir de 1513. Il eut l'honneur de recueillir chez lui Marcillat, dont il se fit l'élève. Enfin, Domenico di Pietro di Vanni Pecori travailla pour la cathédrale de 1511 à 1519 [5].

Les documents publiés il y a quelques années par MM. Pasqui permettent de suivre pas à pas la marche des travaux exécutés dans la cathédrale. Au mois d'octobre 1519, Marcillat remet le vitrail représentant le *Baptême du Christ*, pour lequel il reçoit 287 livres, à raison de 14 livres par brasse carrée. La même année on lui confie trois nouveaux vitraux, la *Résurrection de Lazare*, la *Vocation de saint Mathieu* et *Saint Nicolas*, qu'il finit au mois

1. *Archivio storico dell'Arte*, 1890, p. 410.
2. Pinucci, *Memorie istoriche della chiesa del Calcinajo*, p. 140-142. Cf. Vasari, t. IV, p. 427-428.
3. Le contrat relatif à ce travail a été publié par MM. Pasqui : *la Cattedrale Aretina*, p. 183-184. Arezzo, 1880.
4. Luzi, *il Duomo di Orvieto*, p. 479.
5. Pasqui, p. 194-201.

de juillet 1520 et pour lesquels il touche 981 livres, à raison de 15 livres par brasse. Au mois de juin 1522 enfin il reçoit la commande des *Vendeurs chassés du Temple* et de la *Femme adultère*, qu'il finit en 1524.

Je ne m'étendrai pas ici sur la description et l'appréciation de cet ensemble admirable, où la science de l'ordonnance n'est égalée que par la vigueur et l'harmonie du coloris. Le lecteur me permettra de le renvoyer à un article du *Tour du Monde* (avril 1883) où j'ai analysé le chef-d'œuvre de notre compatriote en l'accompagnant de reproductions d'après ses compositions jusqu'alors inédites. Le travail de MM. Pasqui contient également une description détaillée tant des vitraux que des fresques exécutés par Marcillat dans la cathédrale (p. 88-106).

Dans l'église de l'Annonciation à Arezzo, on admire le vitrail commandé à Marcillat par la famille Spaderi; on y remarque entre autres un très beau *Saint Jérôme*, et une composition qui représente la Vierge debout, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, avec deux anges vus à mi-corps. Cette composition a été reproduite en chromolithographie dans l'ouvrage de Waring : *the Arts connected with Architecture in central Italy*. Londres, 1858.

Il faut lire, dans la biographie si nourrie et si chaude de Vasari, le détail des travaux exécutés à Arezzo par Marcillat et celui des honneurs qui lui furent rendus par ses nouveaux concitoyens pour apprécier à sa juste valeur le rôle de ce prince des peintres-verriers. Comme l'ouvrage de Vasari est dans toutes les mains, je ne reproduirai pas ici des renseignements accessibles à tous.

A un moment donné, Marcillat, qui s'était déjà essayé dans la peinture murale à Cortone, reprit les pinceaux du fresquiste et orna les voûtes de la cathédrale d'Arezzo d'une série de compositions où l'influence de Michel ne se fait que trop sentir. Ce vaste travail, confié à l'artiste par un contrat en date du 31 décembre 1520, n'était pas encore terminé en 1526. Marcillat s'essaya également dans la peinture à l'huile [1].

Pérouse et Florence se disputèrent également les productions de Marcillat. Si le vitrail exécuté pour la cathédrale de la première de ces villes a disparu, celui qui fut commandé par l'église Sainte-Félicité de Florence est parvenu jusqu'à nous. Le P. Marchese se borne à mentionner cet ouvrage. Un opuscule publié en 1828 [2] nous permet de compléter la mention du savant dominicain. Ce vitrail, de petites dimensions, ornait la chapelle des comtes Capponi; il semble avoir pris naissance au moment de la réédification de cette chapelle, en 1525. A l'occasion d'une restauration, entreprise en 1736, ce semble, on le remplaça par des carreaux blancs, qui assombrissaient moins la chapelle. Seules les armes des Capponi furent conservées. Heureusement le motif principal, *la Mise au tombeau*, n'a pas disparu : il est exposé de nos jours au Musée national de Florence.

Vasari, qui se montre si bien informé des moindres détails de la vie de Marcillat, raconte que l'artiste français, à force de peindre à fresque, contracta une maladie — une sorte d'hydropisie — qui le conduisit en peu de jours au tombeau.

Par son testament, en date du 30 juillet 1529, Marcillat choisit pour sépulture l' « Eremo »

1. Un dessin de Marcillat, *Pharaon se noyant dans la mer Rouge*, faisait partie de la collection de Vasari. Quant à la *Vierge debout sur les nuages et tenant l'Enfant Jésus*, qui a été gravé par M. de Saint-Morys comme étant de Marcillat, elle est en réalité de Fra Bartolommeo (voir Reiset, *Notice des Dessins du Louvre*, t. I, p. 23).

2. *Descrizione dell'I R. chiesa parrocchiale di S. Felicità*, p. 25, 35.

du couvent des Camaldules, situé à quelques lieues d'Arezzo. Il disposa de sa fortune, qui était considérable, en faveur des religieux de ce monastère, à l'exception de quelques legs particuliers faits à ses amis et élèves.

Il y a quelques années, j'ai entrepris une excursion à ce sanctuaire fameux, la maison mère des Camaldules ou Camaldoli tout court, comme on l'appelle en Italie. L' « Eremo », dans lequel furent déposés les restes mortels de Marcillat, s'élève à une demi-lieue au-dessus du couvent, sur une des plus hautes cimes des Apennins. Malheureusement, du tombeau de notre compatriote, nulle trace ne subsiste. M'étant adressé au R. P. Basagnini, secrétaire général de l'ordre, j'ai reçu de lui la communication suivante : Il résulte d'une chronique manuscrite de l' « Eremo », ainsi que des *Annales camaldulenses* (t. VIII, p. 55), que Marcillat fut enterré « in eremo prope capitulum, occidentem versus, in vestibulo [1], ubi cappella sanctissimi Rosarii postea dicata est ». La salle du chapitre et le vestibule, où fut ensuite élevée la chapelle du Rosaire que l'on voit actuellement, sont identiques à la salle et au vestibule qui existaient au XVIe siècle.

Marcillat laissa un grand nombre d'élèves et d'imitateurs.

Au premier rang figure Pastorino Pastorini, l'habile peintre, peintre-verrier, sculpteur et médailleur de Sienne (né vers 1508, mort en 1592). Placé à Arezzo sous la discipline de Marcillat, il se concilia à tel point l'affection de son maître que celui-ci lui légua entre autres tous ses vitraux (« omnia vetramina »). De retour dans sa ville natale, Pastorino peignit sur verre, en 1531, un Saint Ansanus destiné à la cathédrale; en 1532-1533 il exécuta un certain nombre d'autres vitraux pour le même sanctuaire. En 1536, à l'occasion de la venue de l'empereur Charles-Quint, la Seigneurie le chargea de refaire toute la verrière du palais Petrucci ou palais du Magnifique.

Appelé à Rome par Perino del Vaga, Pastorino y exécuta les vitraux de la salle Royale, au Palais du Vatican, d'après les cartons de Perino (1541-1546). En 1547, il restaura la verrière de la basilique de Saint-Marc. Il confectionna également pour la duchesse d'Urbin un petit tableau en verre destiné à l'ornementation de sa litière.

En 1548, l'artiste, de retour à Sienne, reçut la commande de l'oculus de la façade du dôme, travail considérable et qui est parvenu jusqu'à nous. Il y peignit la *Cène*, d'après un carton de Perino del Vaga.

A Florence, où il fit un long séjour, Pastorino exécuta un vitrail pour une des salles nouvellement construites au Palais vieux.

Le peintre-verrier arétin Stagio Sassoli, qui avait le premier offert l'hospitalité à Marcillat, s'estima heureux dans la suite de se placer sous la discipline d'un tel maître. Marcillat, reconnaissant, lui légua le tiers des provisions de blé accumulées dans sa maison, à charge de terminer, avec Pastorino, la décoration d'une chapelle de l'église Saint-François d'Arezzo.

Parmi les autres élèves de Marcillat, Vasari cite Maso Porro, de Cortone; Michel Angelo Urbani, également de Cortone; Battista di Lorenzo Borro d'Arezzo, qui exécuta en 1546,

1. Cette mention seule a été publiée par C. Milanesi, à qui l'on doit la découverte et la publication du testament de Marcillat; la phrase qui lui fait suite et qui permet d'identifier le lieu de sépulture est restée inconnue au savant Italien.

pour la « Badia » de Florence, deux grands vitraux et qui mourut en 1553 à Florence; enfin Benedetto Spadari [1].

VI

A Florence, l'atelier des Jésuates, si florissant pendant le siècle précédent, avait singulièrement décliné dès le début du siècle suivant. Son historien, M. Uccelli, a relevé à peine de loin en loin la mention de quelque commande et encore s'agit-il le plus souvent de fournitures de verre blanc [2]. C'est que les Jésuates continuaient à suivre les anciens errements de la peinture sur verre, qu'ils traitaient à la façon de la mosaïque, tandis que la nouvelle école, inspirée par Marcillat, s'efforçait de rivaliser avec la peinture murale. A un moment donné les succès de Marcillat tirèrent les Jésuates de leur engourdissement : s'étant procuré un vitrail de leur émule, ils le démontèrent entièrement pour découvrir à l'aide de quels procédés il était exécuté, et enlevèrent même plusieurs morceaux sur lesquels ils firent leurs essais, non sans les altérer et les endommager [3].

Un instant, l'atelier des Jésuates semble s'être relevé; nous savons par Vasari que l'habile peintre Francesco Granacci († 1543) le défraya de nombreux cartons, qui furent transportés sur verre par les soins des religieux.

Le siège de 1529 porta un coup mortel au couvent de San Giusto alle Mura : il fut démoli pour les nécessités de la défense. Lorsque ses anciens habitants purent reprendre la vie en commun, ils s'attachèrent à des industries plus conformes au goût nouveau : la fabrication de cristaux, de parfums, etc. Cependant, comme noblesse oblige, l'ordre avait soin d'entretenir toujours quelques artistes familiarisés avec la technique de la peinture sur verre : c'est ainsi qu'en 1574 encore il put restaurer six des vitraux de la bibliothèque Laurentienne.

Ajoutons que l'ordre des Jésuates, qui avait si singulièrement décliné à Florence, continua au contraire, à Sienne, de cultiver avec succès la peinture sur verre. Jusqu'au début du XVIIe siècle le couvent de Saint-Jérôme, qu'il possédait dans cette ville, défraya de vitraux plus ou moins riches plusieurs églises siennoises [4].

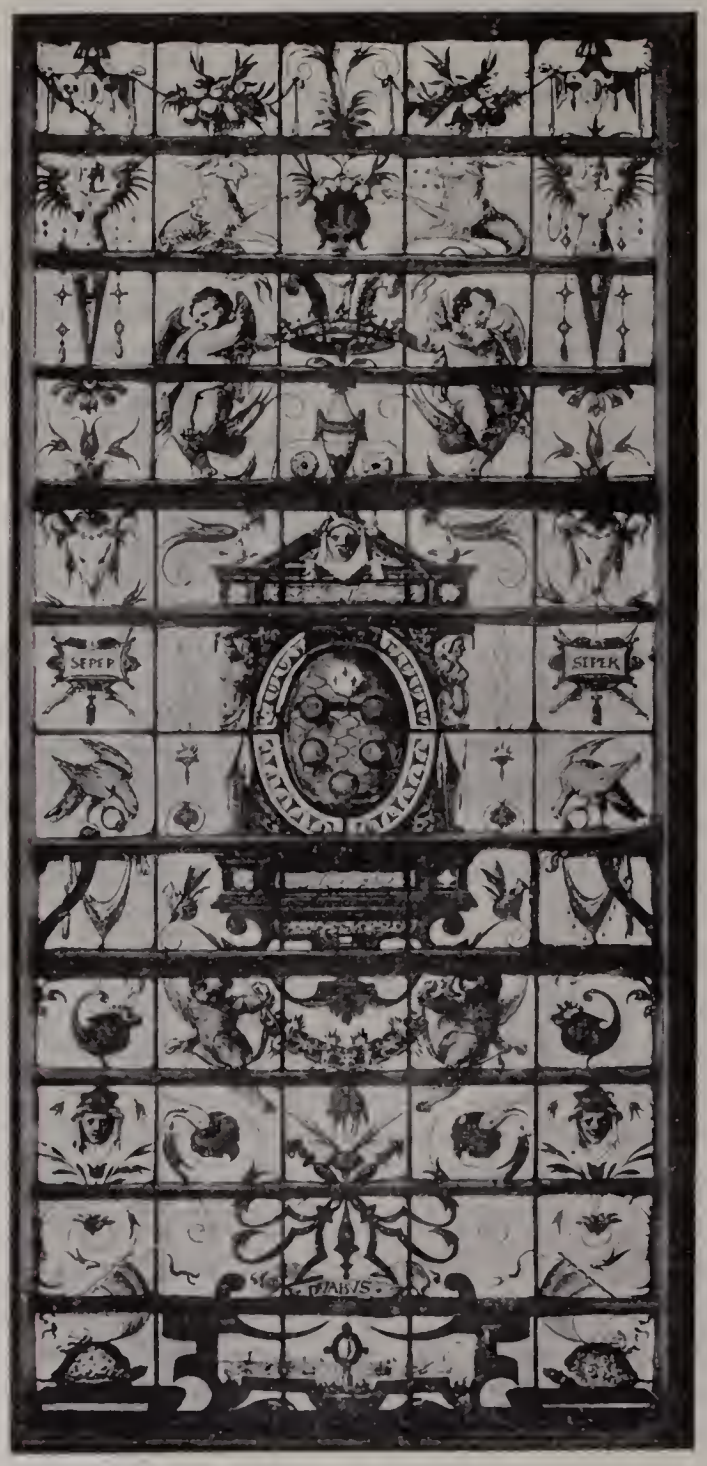
Deux cycles de vitraux, tout à fait de premier ordre, représentent à Florence et dans les environs la nouvelle évolution de la peinture sur verre, telle qu'elle se produisit notamment sous l'influence de Jean d'Udine, l'élégant décorateur, le représentant par excellence de la peinture en grotesques.

On attribue d'ordinaire à Jean d'Udine les cartons de la charmante verrière qui éclaire la bibliothèque Laurentienne. Il est en effet constant que ce décorateur incomparable travailla tant dans la basilique de Saint-Laurent, à côté de laquelle s'élève la bibliothèque du même nom, que dans cette bibliothèque même, où il exécuta un certain nombre de stucs. Je ferai cependant observer que si plusieurs de ces vitraux portent la date de 1558 et 1560,

1. *La Cattedrale aretina* de MM. Pasqui contient, sur plusieurs de ces artistes, quelques détails qui complètent les informations fournies par Vasari (p. 94). — A Montepulciano, on constate la présence de Salvatore Vasti, qui fut chargé en 1515 de peindre, pour la cathédrale d'Orvieto, un « oculus » avec des figures de grandes dimensions (Luzi, *il Duomo di Orvieto*, p. 489).
2. *Il Convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati*, p. 110-114. Florence, 1865.
3. Vasari, éd. Milanesi, t. IV, p. 428.
4. Uccelli, *Il Convento di S. Giusto alle Mura e i Gesuati*, p. 112-113.

d'autres portent celle de 1568 et sont par conséquent postérieurs à la mort du prince des décorateurs italiens (1564).

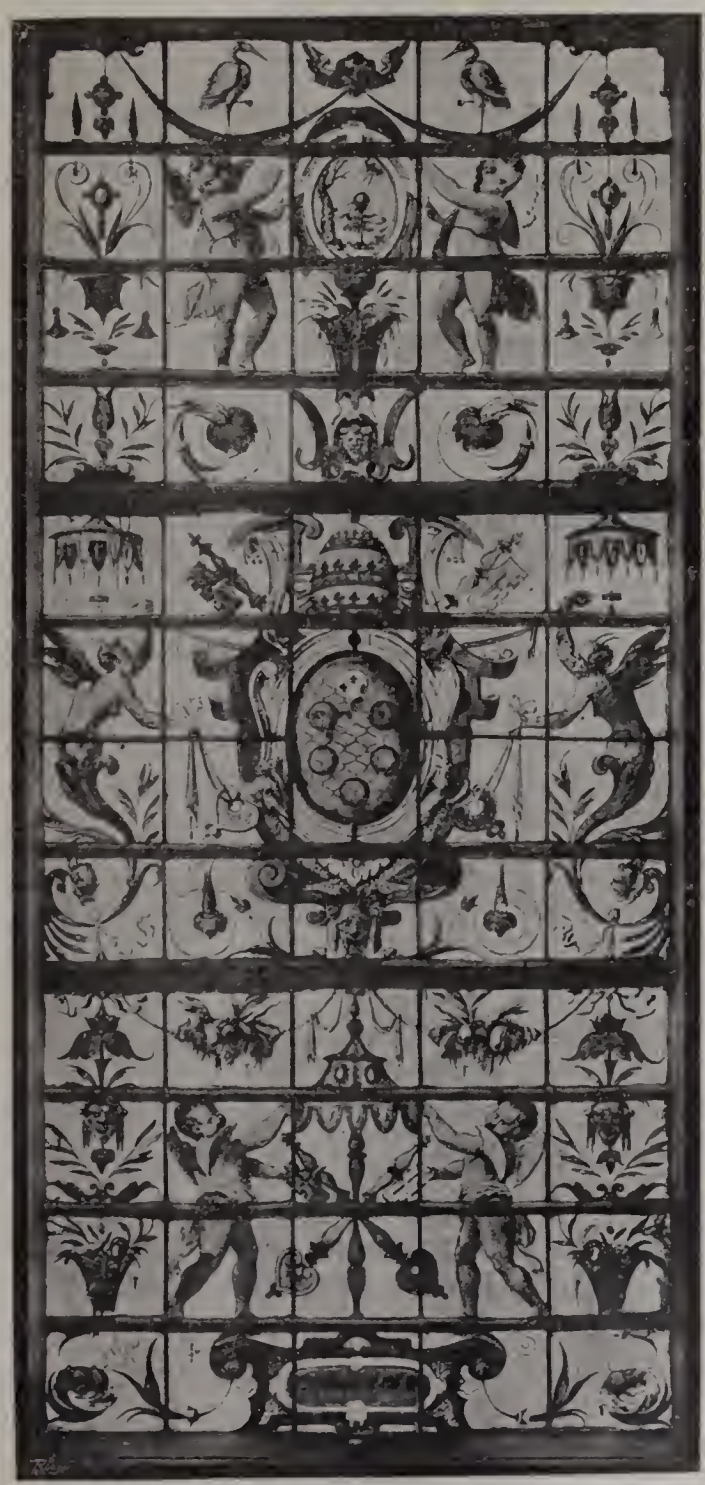
Ceci dit, j'en viens à cette verrière, aussi importante par son étendue (elle comprend une trentaine de fenêtres) que par la richesse de sa décoration. Les motifs, exécutés en



Vitrail de la bibliothèque Laurentienne, à Florence (attribué à Jean d'Udine).

grisaille, sur un fond incolore, répondent parfaitement aux exigences d'une salle de lecture, où l'éclairage doit être aussi abondant que possible. Les couleurs employées sont le jaune, le gris, quelquefois teinté de brun; le bleu, le vert, le rouge sont proscrits; seul, dans un petit nombre de vitraux, l'écusson central est entouré de bleu, de vert ou de rose.

En nous plaçant au point de vue de la technique, nous constatons la substitution de couches de couleur plus ou moins opaques au verre translucide, je veux dire teinté dans la masse et laissant filtrer la lumière. Quant à la composition, elle comprend un fond de grotesques (guirlandes de fruits, oiseaux, masques, génies nus, tortues, boucs se terminant en



Vitrail de la bibliothèque Laurentienne, à Florence (attribué à Jean d'Udine).

dragons, sphynx, etc.) sur lequel se détache l'écusson jaune des Médicis, tantôt simple, tantôt surmonté de la tiare et des clefs pontificales. Plusieurs des vitraux portent, comme il a été dit, la date 1558, d'autres celle de 1560 ou encore de 1568, avec l'inscription CLEMENS P-M. 1568. — Les Jésuates de Florence, étrangers, selon toute vraisemblance, à l'exécution de la verrière de la Laurentienne, en restaurèrent du moins six pièces, en 1574.

La verrière de la Chartreuse du Val d'Ema, située à quelques kilomètres de Florence, se rapproche par son âge et son style de celle de la Laurentienne. Plusieurs des huit vitraux qui la composent et qui éclairent la petite galerie destinée aux entretiens spirituels des chartreux, le « colloquio », portent en effet la date de 1560. Cette suite charmante a pour thème principal un médaillon avec une scène tirée de l'histoire sainte et pour ornements des anges nus, des chérubins, des mascarons, des oiseaux, des rinceaux, des grotesques. La tonalité en est claire et la plupart des motifs sont monochromes.

Je ne quitterai pas Florence sans signaler le très élégant vitrail acquis par M. le commandeur Temple-Leader et exposé par lui dans le merveilleux château de Vincigliata, dont il a entrepris la restauration avec autant de luxe que de scrupules archéologiques. Ce vitrail, dont je suis en mesure de placer une reproduction sous les yeux de mes lecteurs, grâce à l'obligeance de M. Temple-Leader, représente, en quatre médaillons, *Saint Sébastien*, l'*Enfant prodigue*, le *Mariage de la Vierge*, le *Christ parmi les docteurs* (les autres parties ont été refaites par un verrier florentin contemporain, M. Matteis).

Dans le superbe volume qu'il a consacré à cette demeure seigneuriale [1], M. Leader Scott, après avoir rapporté que le Saint Sébastien est attribué à Pollajuolo, ajoute que le vitrail de Vincigliata est contemporain de ceux de la Laurentienne et de la Chartreuse. Mais n'y a-t-il pas incompatibilité entre ces deux assertions? Pollajuolo florissait à la fin du XVe siècle et les vitraux de la Laurentienne ainsi que ceux de la Chartreuse datent du milieu du XVIe siècle. La vérité est que le vitrail de Vincigliata a une saveur beaucoup plus fraîche et plus naïve que les vitraux des deux monuments en question et qu'il date au plus tard du commencement du XVIe siècle. Il n'est pas impossible qu'il ait pris naissance, comme le croit M. Leader Scott, dans les ateliers du couvent des Jésuates, encore assez florissants à cette époque.

Je citerai enfin, dans la collection de dessins du Musée des Offices, un projet de vitrail datant du XVIe siècle (photographié par Alinari sous le numéro 15 225).

VII

Les peintres-verriers étrangers avaient de tout temps trouvé un accueil favorable en Italie. Les succès de Marcillat contribuèrent à leur ouvrir toutes grandes les portes des églises et des palais. En 1544, un artiste français du nom de Nicolas refit, au Vatican, dans la chapelle où peignait Michel-Ange, quatre compartiments de la verrerie [2]. En 1545 le même artiste exécuta, dans la salle des Rois, un vitrail de dimensions considérables, « un finestrone ».

Un autre peintre-verrier français, le frère Jean, travaillait également au Vatican; son nom revient à diverses reprises dans les registres de 1550, de 1551 et de 1552 [3]. Il ne serait pas

1. *Vincigliata and Majano*, Florence, 1891, p. 74.

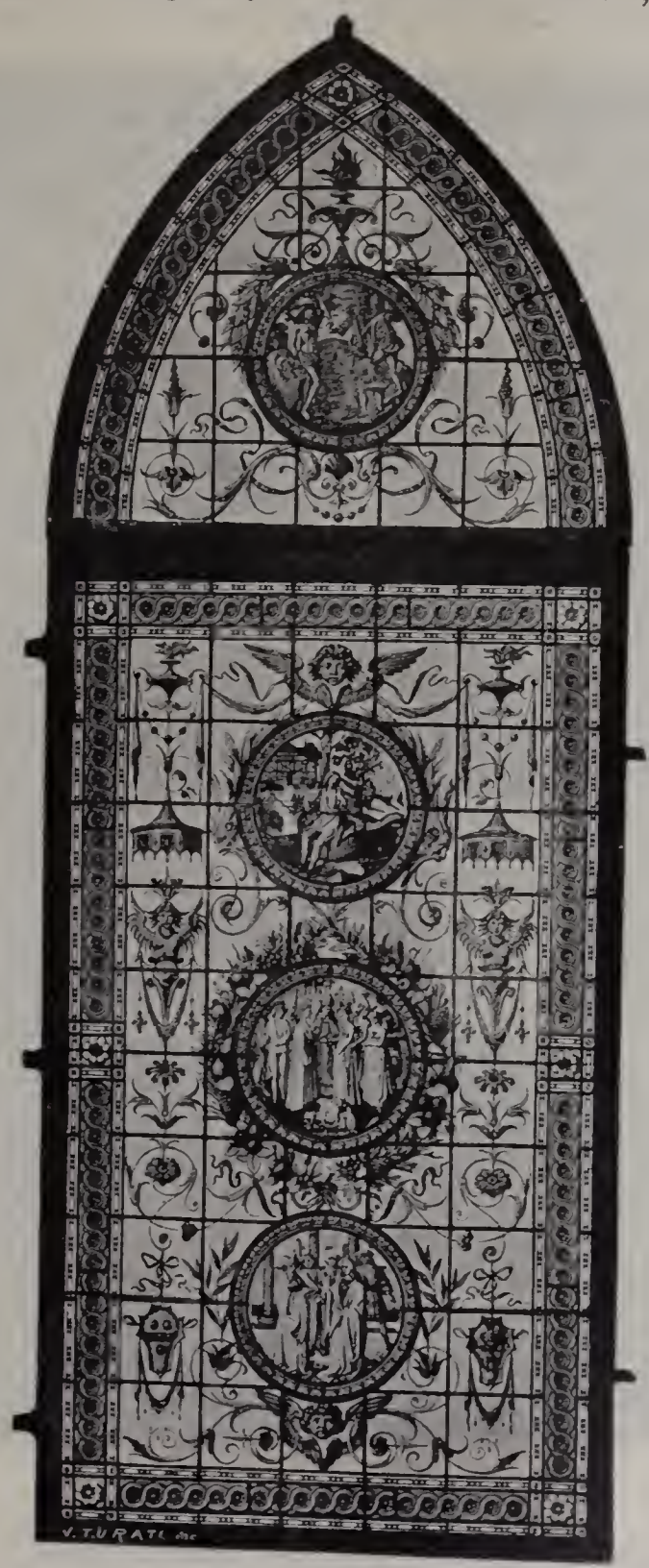
2. Il me paraît utile de rapporter ici le texte de ce document, que j'ai copié dans les Archives d'État de Rome. 1544. 15 novembre. « A m° Nicolo francese vetraro scudi sette per sue fatiche et spesa di stagno et fillo di rame posti a rifare li quatro pezzi di vetriate reformate alli finestroni della capella nova di palazzo, dove hora depinge M. Michelangelo. » (Ed. Pub., 1544-1549, fol. V.)

3. 1550. 10 mai. « Bol. 86 a M. Giovanni francese, acconciator di vetriate per altanti dallui spesi in piombo et stagno per acconciare le vetriate della Capella di Sisto ». (Tes. Seg. 1550, fol. 17.)

1551. (Décembre.) « A don Giovanni francese, che ha la cura delle vetriate, scudi tre, b. 90, li quali molti giorni sono N. S. gieli dono accio potesse fare una sua ispeditione. » (T. S. 1551, fol. 60.)

1552. Juillet. « Bl. 55 a don Giovanni francese ch'acconcia le vetriate li quali N. S. dona.. per comprarsi melloni. » (F. S. 1552, fol. 25.)

impossible qu'il eût encore reçu les leçons de Guillaume de Marcillat. Peut-être cet artiste ne fait-il qu'un avec le « magister Johannes, vitrarius flandrus », qui exécuta en 1549



Vitrail italien du XVIe siècle (collection de M. le commandeur Temple-Leader; chateau de Vincigliata).

trois fenêtres pour la façade de la basilique de Saint-Pierre et qui répara la même année deux des fenêtres de la chapelle Pauline [1].

1. *Archives d'État de Rome*. M., 1549-1550, fol. 77.

A côté des peintres-verriers français nous rencontrons des nuées de Flamands et d'Allemands.

Les Flamands Gualtieri (Wauter) Craboth et son frère Giorgio exécutèrent beaucoup de

Vitrail de la Chartreuse de Florence.

vitraux pour le grand-duc de Toscane, d'après les cartons de Vasari. Ils travaillèrent entre 1555 et 1576 à la verrière du Baptistère de Florence [1].

A Pérouse, nous assistons à la collaboration d'un peintre flamand et d'un verrier italien. Dans la cathédrale, le premier vitrail, à droite en entrant, porte la date de 1565 et un mono-

1. Vasari, t. VII, p. 588.

gramme composé d'un R, d'un G, d'un A, d'un H, etc. Il est d'une jolie allure et ses tons francs, décoratifs, rappellent plutôt les vitraux suisses que les vitraux italiens contemporains : aussi bien, le carton a-t-il pour auteur un peintre de l'École flamande, Henri de

Vitrail de la Chartreuse de Florence.

Malines (1565) dont la composition a été transportée sur verre par Costantino di Rosato de Spolète. (Ce vitrail a été restauré en 1863.)

La *Prédication de saint Bernardin de Sienne*, tel est le sujet du vitrail. Au fond, devant un autel et sous une arcade, saint Bernardin prêche, vêtu de la robe grise. Autour de lui, les auditeurs; au premier plan une jeune femme assise, allaitant un enfant; elle se retourne

pour mieux entendre; à côté d'elle un vieillard à longue barbe, la tête couverte d'un capuchon violet, tenant de la gauche un livre relié en rouge; un enfant nu, nimbé, debout devant lui entoure de ses bras le bâton que tient ce vieillard. Les deux saints que l'on voit au second plan, à droite, rappellent les types d'apôtres qui figurent dans la *Sainte Cécile* de Raphaël.

L'architecture qui sert de fond au vitrail est simple et noble; c'est une sorte de portique supporté par des colonnes et agrémenté d'anges dont deux sont assis sur l'extérieur de l'arcade. L'artiste a fait usage de rouge, de bleu, de violet, de vert et d'un peu de jaune. Le parquet gris qui conduit à l'autel, et qui forme au milieu de la composition un espace libre, fait ressortir, de même que quelques édifices du même ton, les couleurs ci-dessus indiquées, qui sont d'une belle venue, tranquilles et harmonieuses. Tout en traitant les nus à la façon de grisailles, l'auteur n'a pas su éviter les défauts inhérents à son temps; il a trop poussé le modelé des têtes, pour lesquelles il a recherché de beaux types de vieillards, et a donné par exemple à la main de saint Antoine le mouvement et la vigueur du bronze. L'enfant du premier plan ressemble à un dessin à la sanguine, etc., etc.

Les peintres-verriers étrangers abondent dans le nord de l'Italie aussi bien que dans le centre. A Bologne, le Frison Gérard Ornerio travaille en 1575 aux verrières de la cathédrale [1]. A Milan, la cathédrale occupa Jacopo Tedesco, Corrado de Cologne, Mauche de Cologne, et les Flamands Cornelio et Valerio, à côté de Rainaldo d'Umbria, d'Ottone et d'Uberto de Stefanis [2].

Cependant la recherche d'un éclairage de plus en plus abondant, cette préoccupation qui alla s'accentuant d'âge en âge de la Renaissance au premier Empire, finit par proscrire la peinture sur verre, de même qu'elle porta, au siècle dernier, un coup mortel à la peinture en tapisserie.

Les deux charmantes verrières de la Laurentienne et de la Chartreuse du Val d'Ema, avec leur coloration claire, légère et nuancée, autant que la coloration du moyen âge avait été riche et intense, peuvent passer pour le chant du cygne des peintres-verriers italiens.

Je n'ajouterai qu'un mot : l'histoire de la peinture sur verre en Italie démontre éloquemment la nécessité, pour chaque nation, de se retremper sans cesse au contact de ses voisines. Le progrès est à ce prix. Seulement, tandis qu'à d'autres périodes et dans d'autres branches, nous avons eu trop souvent à faire des emprunts à l'Italie, dans la peinture sur verre, nous figurons invariablement comme ses créanciers. Les verriers français qui ont travaillé au dôme de Milan, puis au XVIe siècle, maître Claude, et surtout Guillaume de Marcillat, autant de protagonistes de notre pays sur la terre classique du beau.

EUGÈNE MUNTZ.

1. Gessert, p. 179.
2. Boito, *il Duomo di Milano*, p. 248. — *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* (1571, 1572). Je signalerai à Milan, dans l'église San Nazareo, deux vitraux de style flamand, attribués, selon une habitude invétérée, à l'inévitable Lucas de Leyde.

Pendentif de la Farnésine.

UN ESSAI DE ZOOLOGIE ARTISTIQUE

LES ANIMAUX DANS L'ART

(2e *article*) [1]

A M. Victor Champier.

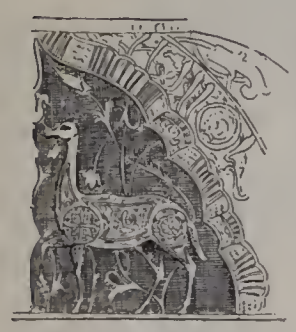


Fig. 1. — Gazelle peinte sur le vase de l'Alhambra.

Pendant le moyen âge, deux courants se dessinent, pour la représentation des animaux, s'écartant de plus en plus l'un de l'autre. Les peintres miniateurs, moines pour la plupart, et les imagiers des églises donnent aux animaux des formes absolument convenues et les figurent au point de vue symbolique, voyant en chacun d'eux un emblème ou une signification mystique, toutes choses longuement expliquées dans ces publications contemporaines et qu'on appelle des Bestiaires. D'autres artistes, au contraire, travaillant pour les laïques, architectes ou sculpteurs, tendent à une observation plus vraie de la nature. Ainsi se trouva enrayée l'influence orientale dont les dernières manifestations se produisirent en Espagne avec l'art hispano-moresque (telles sont les gazelles du vase de l'Alhambra (fig. 1) dont l'influence assyrio-persane n'est point discutable). Ce sont toujours les mêmes divisions musculaires primitives qui fournissent des champs à décorations polychromes soigneusement serties, entourées de zones concentriques de points. Et nous retrouvons aujourd'hui,

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, p. 320.

si bizarre que cela puisse paraître, le même système de décoration qui a survécu au temps et s'étale sur les animaux en pain d'épice que l'on vend dans nos foires (fig. 2).

En France, en Italie, en Allemagne, on peignait, au XVe siècle, les animaux avec un grand souci de la vérité, et loin de toute influence on en revenait lentement à l'étude de la nature. Si l'on considère ce faucon et ces chiens (fig. 3 et 4) empruntés à une carte à jouer italienne, on ne pourra qu'admirer la simplicité, le caractère, le sentiment de vérité qui distingue cet art. Les chiens sont d'une attitude naturelle, et d'expression bien vivante.

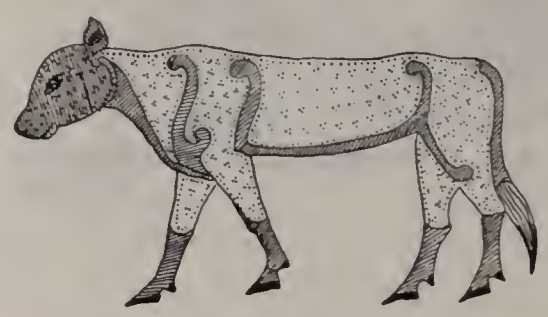


Fig. 2. — Bœuf de Saint-Luc.

Fig. 3. — Art italien, XVe siècle, d'après un vase et de cartes à jour, attribué à Maso Finiguera.

Mais la Renaissance vint qui ramena l'influence grecque, le style noble, et tout se refit à l'antique. Le divin Raphaël n'échappa non plus que les autres à cette influence, encore faut-il lui savoir gré des qualités de grandeur et de suprême élégance qu'il mit dans ses monstres et animaux des pendentifs de la Farnésine (fig. 5). Lorsque la fantaisie

Fig. 4. — Faucon du même auteur.

Fig. 5. — Pendentif de la Farnésine.

revêt une pareille enveloppe, il n'y a plus qu'à admirer, car aucune des articulations, aucun des agencements des parties ne donne ici prise à la critique. aucun art n'a jamais rien produit de plus complet ni de plus grand. Puis les centaures, les monstres marins, les dauphins apparaissent, se multiplient, ils deviennent peuple, ils sont légion. L'Allemagne elle-même est inondée par le fléau, c'est à peine si ses petits maîtres continuent à traiter leurs sujets de chasse en toute sincérité. Partout on stylise les animaux, on les tord en rinceaux, on les enroule en arabesques, on les contourne en festons. C'est en vain que Bernard de Palissy s'essaye à figurer des animaux au naturel et s'affirme comme un maître; le grand

art, ou ce qu'on entend par là, emporte les artistes dans son tourbillon. Désormais la figuration des animaux est une branche industrielle, si l'on peut employer cette expression. En tous cas elle ne trouve guère son emploi, comme tout métier qui ne peut nourrir son maître. Les artistes dessineront des animaux par hasard, comme vagues motifs de mascarons, et quand ils en peindront sur des assiettes ils leur donneront des formes quelconques, s'inspirant bien moins des espèces qu'une expérience journalière leur aura appris à connaître, que des figurations d'écoles différentes où, par tradition, ils vont chercher leurs modèles.

Si en effet l'on regarde cet oiseau peint sur une assiette de Rouen (fig. 6) et qu'on le compare à ce faisan doré quelque peu stylisé par le décorateur persan qui peignit cette faïence du musée de Sèvres (fig. 7), on sera étonné des rapports que présentent ces deux productions faites à plusieurs siècles de distance. Même convention, même ignorance de la structure de l'oiseau, et le dessin du Rouen est de beaucoup le plus inférieur; le papillon est absolument chinois, fait au hasard. Car on n'invente pas un papillon, il faut le copier fidèlement, sans quoi on fait un objet quelconque et qui

Fig. 6. — Faïence de Rouen (XVIIIe siècle).

Fig. 7. — Art persan.

ne satisfait pas les yeux, si fini qu'il soit. Une simple indication exacte vaut mieux.

Devant de pareils résultats on serait amené à croire que les peuples les plus civilisés obéissent à une discipline d'esprit qui s'impose et dont ils ne sont point maîtres de s'affranchir. C'est ainsi qu'il n'y a pas une époque dite de *Grand Art* qui ait pu échapper au style, à la convention, au parti général de masse, de silhouette. Avant tout, les artistes décorateurs s'attachent au parti général, croyant avoir assez fait quand ils ont indiqué la silhouette vague d'un animal suivant la tradition établie dans leur école et à laquelle l'étude sincère de la nature a toujours fait défaut.

Aussi la décoration française, italienne ou allemande, a-t-elle tourné sans cesse dans un même cercle, depuis la Renaissance, sans chercher jamais à s'affranchir des règles étroites qui lui servaient de lisières. Quelques animaux, des plus nobles, sont représentés toujours infidèlement, car la noblesse du style vient tuer la sincérité du rendu. Aussi beaucoup d'artistes ont-ils préféré faire des monstres qui laissent à leur imagination toute latitude sans asservir leur intelligence à une étude fidèle de la nature et à laquelle on ne supplée point par l'habileté.

Et voilà le grand mal. S'il est vrai que l'intelligence soit la mémoire portée à son plus haut point, les peuples qui ont une longue histoire artistique et qui la savent sont les moins faits pour échapper aux obligations qu'elle vient leur imposer. Dans notre pays nous

sommes victimes de ce parti de masse précipité, et qui vient de l'architecture. Nous avons toujours été, peut-être, trop riches en matériaux, comme nous avons toujours trop sacrifié à la grandeur de l'effet et à l'intégrité du style.

Mais il y a aussi paresse d'esprit et elle est générale. A l'heure actuelle il y a bien peu d'artistes qui se doutent de la manière dont est faite une bête; on ignore l'histoire naturelle. On apprend dans les collèges et dans les Facultés les notions de la physiologie, de l'histologie, l'anatomie des tissus. La zoologie descriptive est l'apanage de quelques hommes spéciaux et en enseignement officiel on ne professe, comme dessin d'histoire naturelle, que l'étude de la grosse bête. Ainsi vont les choses avec notre paresse d'esprit! On méprise les animaux de petite taille, surtout parce qu'ils sont difficiles à bien faire et qu'il faut commencer, avant de les exécuter largement, par les étudier en détail. C'est une éducation à faire, car du premier coup, l'œil ne sait pas voir.

On dira, nous le savons, que nous prêchons l'utopie, et sur un pauvre sujet. Nous savons aussi ce qu'en disent les artistes qui croient se déshonorer en peignant un insecte, en modelant un lézard : « C'est de la chinoiserie! »

Oh certes! je vous abandonne les Chinois, car leur art impuissant, abâtardi par des apports étrangers, est depuis longtemps en pleine décadence. Cependant l'ouvrier qui a sculpté ce presse-papier en stéatite n'avait point si mal observé le buffle dormant qui est ici reproduit (fig. 8). Encore n'a-t-il pu s'empêcher de chinoiser les yeux et la face de la bête, ce que n'eussent point fait les Japonais.

Fig. 8. — Buffle (art chinois).

Mais ceux-là, jusqu'à ces dernières années, ont été des maîtres, et ils peuvent nous donner, en revanche de la décadence effrayante que nous avons apportée à leur pays depuis sa maladroite révolution, des leçons dont nous saurons profiter.

Je ne crois pas, pour moi, que depuis l'art des cavernes, on ait mieux traité les animaux qu'eux. Quant à leur talent de décorateurs, il est généralement peu contesté.

Et d'abord, qu'est-ce qu'un décorateur animalier? Ce n'est pas un dessinateur d'histoire naturelle, c'est un homme qui sait comment sont faites les bêtes, qui les a regardées dans leurs allures, observées dans leur vie, les connaît et sait profiter de son acquis pour faire une œuvre d'art.

Je ne prendrai point mes exemples parmi tous ces chefs-d'œuvre de l'art japonais que les expositions publiques ou privées ont appris à connaître, que l'on s'arrache à prix d'or. Je prendrai l'objet courant, sans valeur, modeste, à la portée de tous, qui encombre nos bazars, et je le comparerai aux objets similaires que notre industrie expose.

Mais on m'arrêtera ici, on me parlera de la modicité des prix, de la difficulté des salaires. Erreur. Sans grands écarts de prix notre commerce pourrait produire de pareilles choses et la faute en est surtout à l'ignorance des marchands dont l'esprit est gâté par le mauvais goût public. De deux modèles proposés c'est toujours le moins artistique qui fait prime, hélas! ainsi le veut la mode!

Mais il est peu de maladies incurables, et le public, lui aussi, fera son éducation; il a bien su apprécier les bibelots japonais, et tous, petits et grands, en achètent, car non seulement cela est gentil, mais cela sert.

Oui, cela sert. Telle est la vérité. Cela est joli et utile, parce que cela est bien fait, bien

construit, rien n'est laissé au hasard. Voici un bronze où des poissons dorés se jouent dans une vasque et rident l'eau. Mais la vasque est creuse (fig. 9) et en dessous un décor formé de graines ciselées sert de petits pieds. Dans cet autre cendrier (fig. 10) le corps d'un poisson pleuronecte forme plateau, au centre se creuse une coquille, un pétoncle au fond duquel l'artiste a buriné un petit paysage, une marine. Au bord, un crabe semble attendre quelque proie, et tout cela est délicieusement exécuté, avec un art intime et complet. Un naturaliste dirait le nom du poisson, du crabe, du coquillage.

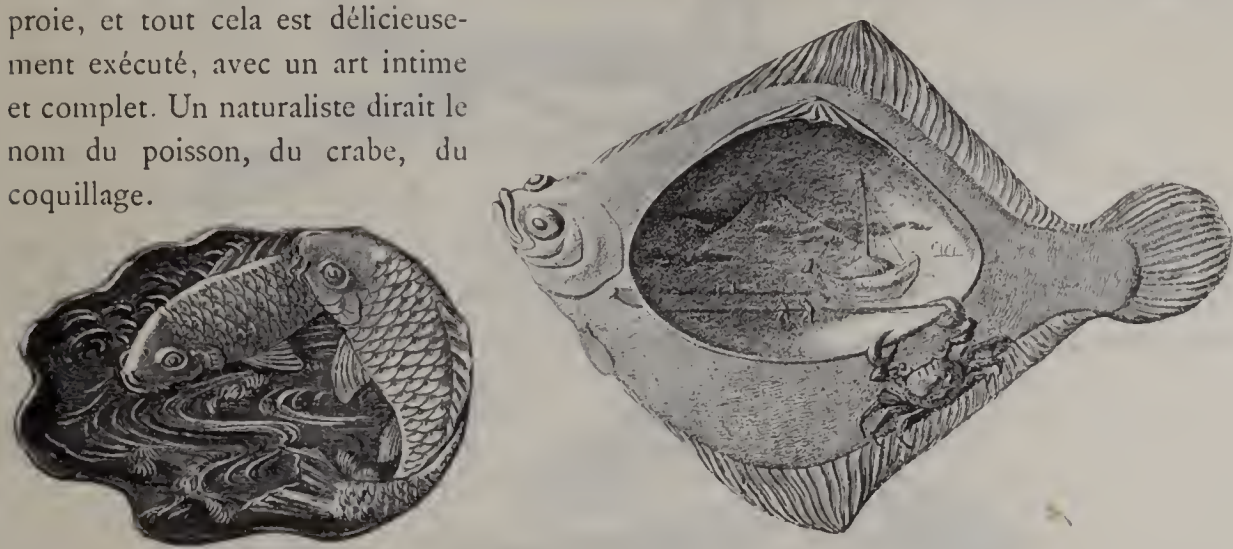


Fig. 9 et 10. — Cendriers en bronze (art japonais).

Cette assiette (fig. 11) que j'ai achetée jadis à Saïgon est une faïence japonaise commune; mais avec quel art sont traités les deux crabes verts qui sont vis-à-vis! Bernard Palissy n'eût pas mieux fait, non plus que cette cigale en terre-cuite vernissée, ici représentée au quart

Fig. 11. — Assiette en terre vernissée (art japonais).

Fig. 12. — Cigale en terre cuite (art japonais).

de sa grandeur (fig. 12). Cela est creux par le haut, s'attache par un lien, et sert à mettre des fleurs. Ce petit presse-papier de bronze noir (fig. 13) représente un petit rameau à deux brindilles, une petite grenouille, une rainette est posée dessus, dans une attitude pleine de naturel, et au point de vue pratique la bestiole sert de bouton pour lever le petit meuble.

Voici des insectes en bronze (fig. 14) faits avec la plus grande simplicité et la plus grande vérité. Un scarabée cornu se traîne sur ses longues pattes faibles; une sauterelle trapue semble prête à bondir; une autre à crâne pointu, voisine de nos truxales, se promène tran-

quillement ; une mante au fin corsage lève ses pattes ravisseuses, et, guindée sur ses secondes pattes, semble attendre quelque proie au passage. Tout cela est du bibelot commun, mais c'est fait comme on ne saurait le faire chez nous. Voyez comme ces libellules (fig. 15) sont indiquées simplement en broderie, par lignes de gros fils dont les directions suffisent

Fig. 13. — Presse-papier en bronze (art japonais).

à donner le caractère. Voyez ces simples croquis de buffle, d'aigrette, de grues, de poisson du genre scombre (fig. 16). D'un simple trait de pinceau l'artiste a donné son indication, sans autrement finir, et ainsi posé cela se tient parfaitement.

Fig. 14. — Insectes en bronze (art japonais, moitié d'exécution).

Dans nos fabrications, au contraire, au lieu de s'entourer de bons modèles, on semble se livrer au hasard et réaliser ce problème célèbre parmi les peintres : « Peindre de chic d'après nature. »

J'ai cependant vu dernièrement, à Paris, chez Klein, des tentatives louables en ce genre.

Fig. 15. — Libellule (broderie japonaise).

Fig. 16. — Croquis japonais pris dans un recueil populaire.

Mais il faut l'avouer en toute sincérité, ces produits n'étaient pas français, mais viennois. Ce sont des figurines d'animaux, fondues en cuivre, puis peintes et vernies avec art. Certains de ces objets sont de vrais chefs-d'œuvre. On m'a permis d'en faire dessiner un, et je le donne ici (fig. 17) comme remarquable exemple de ce que l'on peut obtenir avec les animaux en décoration. Sur une feuille d'aralia abattue à terre deux minuscules perruches indiennes aux couleurs brillantes se sont perchées dans une pose pleine de naturel et que le dessin ci-joint rend fort bien. La bonne attitude des oiseaux, les heureuses courbes des feuilles, la coloration riche et harmonieuse du tout font de ce beau vide-poches un véri-

table objet d'art. J'ai vu encore bien d'autres bestioles, isolées ou groupées, traitées avec le même talent et par le même artiste. Une sauterelle verte est aussi belle qu'un bronze japonais, et un certain buffle monté par un fellah est à mon avis un vrai chef-d'œuvre, parce que par la simplicité et l'étude cela touche au grand art.

Telles sont, mon cher directeur, les réflexions que m'a suggérées notre dernier entretien; peut-être les développerai-je quelque jour dans un livre dont je me fais un devoir dès aujourd'hui de vous offrir et de vous dédier le programme [1].

MAURICE MAINDRON.

1. Manuel de zoologie artistique.

Le but de cet ouvrage est d'opposer la sincérité, l'observation de la nature aux principes d'École et à la stylisation.

Importance des Études d'anatomie comparée; rapports des parties et des formes. — L'homme et les animaux. — Exemples tirés de l'homologie des membres chez les vertébrés. — Caractères que peut donner la disproportion d'une partie. — Adaptation des formes à un but déterminé.

§ I. — Notions fondamentales de zoologie. — Grandes divisions du règne animal. — Unité de plan, etc.

§ II. — Animaux se rapprochant le plus de l'homme par leurs caractères extérieurs. — Singes. — Caricature. — Exagération de cette idée chez les batraciens, grenouilles, etc. — A propos des canons artistiques, idées du beau. — Dimensions moyennes, proportions. — Questions de répulsion.

§ III. — Coup d'œil sommaire sur les vertébrés. — Les mammifères et leurs divisions, sur quoi elles sont basées. — Chez les mammifères l'étude du système musculaire est plus importante qu'ailleurs, à cause de la valeur des saillies qui s'accusent sous la peau. — Études des extrémités. — Parti à tirer au point de vue décoratif des cornes, etc.

§ IV. — Les oiseaux, le vol, — l'aile; idées qu'elle évoque; parti à en tirer: muscles se laissant peu deviner. — Tout est dans la silhouette. — Sincérité du poser, caractères des pattes, attitudes du cou, de la tête, etc. — Parti décoratif.

§ V. — Les reptiles; leur caractère est la force et la souplesse, mais leurs saillies musculaires se devinent peu sous leurs téguments ordinairement durs, recouverts d'écailles, de squames. — Rapports avec les oiseaux. — Facilités avec laquelle on les change en monstres.

§ VI. — Monstres et créatures fantastiques. — Symboles persistant à travers le temps. — Bestiaires. — La fantaisie, ses origines. — Assyrie, Chaldée, Égypte et leurs créations. — Mythologies comparées.

§ VII. — Les poissons; l'inflexibilité des parties n'empêche point les mouvements latéraux forts et étendus. — Caractère décoratif des appendices. — Bernard Palissy. — Écailles, têtes. — Étude sur les dauphins comme poissons, altération des formes des cétacés; traditions.

§ VIII. — Les mollusques sont des animaux mous, mais leurs contours ne sont pas arbitraires. — Coquillages; parti qu'on en a tiré de tout temps. — Coupes. — Nautiles, bénitiers, etc.

§ IX. — Les animaux articulés ont le corps revêtu d'une armure dermique divisée suivant des lois régulières. — Crustacés, arachnides, insectes. — Leurs membres et appendices sont numériquement répartis suivant des règles immuables. — Le caractère rés de dans les mouvements, car le corps est généralement inflexible. Parti à tirer des crustacés au point de vue ornemental. — Insectes, légèreté, solidité, élégance. La fantaisie est incapable de suppléer à l'observation. — Applications.

§ X. — Les animaux inférieurs. Les rayonnés conviennent à certaines décorations, leurs contours sont géométriques, leurs parties réparties suivant des divisions régulières. — Modèles de cloisonnements à prendre dans les polypiers. — Coraux et Gorgones; Madrépores. — Disposition des pierres taillées, etc. Les infusoires peuvent fournir de charmants modèles pour la verrerie.

§ XI. — Études esthétiques à travers le temps. — Composition des groupes. — Canons. — Études sur l'antique.

§ XII. — Coup d'œil plus général sur le passé. — Étude de l'art préhistorique. — Age du bronze. — Rapport des figurations de cette époque avec les productions asiatiques. — L'antiquité orientale. — Antiquité grecque et romaine; moyen âge; Renaissance. — Essais de retour à la nature.

§ XIII. — Ignorance des principes les plus élémentaires d'anatomie comparée. — Les rénovateurs Barye et Frémiet.

§ XIV. — Conclusion. — Espérance de voir se fonder un enseignement de zoologie artistique destiné aux Arts décoratifs.

Fig. 1[illegible]. — Vide-poches en bronze peint (modèle de la maison Klein, art viennois, quart d'exécution).

LE VERNIS MARTIN

AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI

Les amateurs et les collectionneurs ont coutume d'appeler ainsi tous les laques et vernis français appliqués au mobilier, ou à la décoration, désignation non seulement d'un vernis special, mais encore d'un mode particulier de peinture qui a pris le nom célèbre d'une famille d'ébénistes de l'époque de Louis XV, dont les rares pièces subsistantes tiennent une grande place dans les collections de curiosités.

Cependant, longtemps avant l'apparition des Martin, l'importation en Europe au XVIIe siècle des laques de la Chine et surtout du Japon avait mis en vogue ce genre de travail; les plaques vernies à sujets ou à paysages d'or à relief avaient conquis la mode si mobile dans ses faveurs; mais comme on ne connaissait aucun moyen d'imiter ces précieux produits, on en était réduit aux importations rares et coûteuses, et obligé de détruire de splendides pièces pour en distribuer les fragments sur les meubles de fabrication française. La perte irréparable de très beaux cabinets japonais est certainement regrettable. Nos artistes étaient trop intelligents pour ne pas profiter de cet engouement des laques et en tirer parti; ils s'étaient contentés d'abord de dépecer les étagères, boîtes, paravents, etc., pour s'en servir; ils imaginèrent ensuite d'envoyer leurs bois préparés aux ateliers orientaux qui les vernissaient, au retour il n'y avait plus qu'à monter les pièces. Cette contrainte, la lenteur qu'elle apportait dans l'exécution du travail, l'énorme prix de revient, toutes ces difficultés engageaient les ébénistes à chercher un moyen de remplacer le vernis oriental par une composition analogue et des hommes ingénieux se mirent à l'œuvre.

Le premier des inventeurs, dit Jacquemart, « fut le Hollandais Huygens, qui dut réussir jusqu'à un certain point, puisque son nom est parvenu jusqu'à nous, quoique ses ouvrages nous soient inconnus. Dès la fin du XVIIe siècle on produisait couramment à Paris, sous le

nom d'ouvrages de la Chine, des meubles en vernis; le *Livre Commode* de 1691 cite les noms de Langlois père et fils, du sieur Paty et de Des Essarts qui déjà s'étaient acquis une certaine renommée. Il est probable qu'à ce moment ces sortes d'ouvrages se fabriquaient depuis longtemps en France, car dans l'inventaire du surintendant Fouquet (1661) nous relevons « deux guéridons de verny rouge » qui semblent de production européenne, en 1697 « six chaises vernyes façon de la Chine » (apposition des scellés chez Louis Hinart, tapissier du Roi), et bien d'autres objets encore cités dans les inventaires du temps, qu'il serait trop long d'énumérer. Au commencement du XVIII siècle, il existait aussi, aux Gobelins, un atelier où l'on exécutait, avec le plus grand succès, de ces sortes de travaux. Cette fabrication était dirigée par le sieur Dagly, Liégeois de naissance, qui dès l'année 1714 avait obtenu, par lettre patente, le droit d'exercer son talent dans cet établissement célèbre. Quand Pierre le Grand visita la célèbre manufacture, en 1771, « Sa Majesté Czarienne » admira les produits de ce beau vernis ploiable nouvellement inventé. Dagly eut pour successeur le sieur Neumaison qui, jusqu'à sa mort, en mai 1752, porta le titre de directeur des ouvrages de Chine en peinture et dorure pour le Roi (de Luynes, *Mémoires*, p. 9). On cite encore les noms de Pierre Leroyer (1752), Antoine Ygon (1753), Gosse (1759), inventeur d'un vernis noir qui résistait à l'air, à l'eau, aux acides et au feu. Une des expériences auxquelles se livrait Gosse était de faire une omelette dans une poêle recouverte de son vernis! Ce maître peintre-vernisseur, aujourd'hui oublié, vit ses produits approuvés par l'Académie des sciences et son magasin, rue du Cimetière Saint-Méolus-des-Champs, à l'enseigne : « De la renommée sans pareille », très apprécié par le monde élégant du temps. Il laissa à sa veuve et au sieur Samousseau, son gendre, l'exploitation de ses procédés. Le sieur Clément, également peintre doreur et vernisseur, obtint à son tour, un peu plus tard, l'approbation de l'Académie; ses vernis, qui imitaient parfaitement ceux de la Chine, du Japon et autres, étaient ornés de différents genres de peintures, fruits, fleurs, paysages, cartouches avec figures, etc.

Je citerai encore les noms de Macé (1752), Desroches (1758), de Bligny, Renault, tous qualifiés peintres-vernisseurs; Vincent, peintre-vernisseur du Roi, ancien directeur de l'Académie de Saint-Luc, Laboureau, Bernard Lafosse et enfin Watin (1772), qui s'est livré à de longues recherches pour la reconstitution du vernis Martin et en a publié la formule suivante : « Faire fondre à feu nu : copal dur, choisi, bien homogène et de premier choix, 3 kilog. Ajouter dans la masse fondue en agitant bien pour mélanger intimement, vernis d'huile de lin 1 k. 500; étendre avec essence de térébenthine 4 k. 500. *Vernissage, terme technique.* »

Jacquemart, bien qu'il ait ignoré les noms de ces nombreux concurrents des Martin, avait raison, comme on peut s'en convaincre, de mettre en garde les amateurs contre la tendance un peu trop générale d'attribuer à cette famille d'artistes la paternité de tous les meubles en vernis. Les Martin eux-mêmes, qui paraissent ne pas avoir travaillé sérieusement à leurs beaux ouvrages avant 1745, ne se considéraient pas comme inventeurs. Un arrêt du 15 avril 1753, cité par Alfred Franklin (les Corporations ouvrières de Paris), constate que ces artistes n'avaient pas découvert le vernis qui porte leur nom, « mais qu'ils l'avaient porté au plus haut degré de perfection ». Que les Martin se soient acquis par leur supériorité dans ce genre de travail une renommée qui les place au premier rang, le fait n'est pas douteux. Les écrivains les plus autorisés de l'époque ne leur ont pas marchandé la publicité.

La décoration genre Martin est une peinture exécutée sur panneaux de bois, préalablement recouverts d'un apprêt, qui remplace la surface toujours imparfaite du panneau par une surface absolument nette. Ces peintures sont exécutées soit sur fond or, soit le plus souvent sur fond métallisé aux poudres d'or, de bronze ou d'aventurine appliquées à l'aide de mixtions dont il a été parlé précédemment. Les couleurs délayées au vernis, soit par compartiments en façon de guilloché, soit en mêlant à un vernis gommeux des poudres et limailles de métaux qui s'y incorporent, sont définitivement recouvertes, ainsi que tout l'ouvrage, du vernis spécial appelé plus particulièrement *vernis Martin*.

Les Martin étaient quatre frères nommés Guillaume, Simon-Étienne, Julien et Robert. Par lettres patentes du 27 novembre 1730 et du 18 février 1744, les deux aînés, Guillaume et Simon-Étienne, avaient obtenu le privilège « de fabriquer pendant vingt ans, exclusivement à tous autres, toutes sortes d'ouvrages en relief et dans le goût du Japon et de la Chine ». Cet arrêt ne vise évidemment que les imitations, il est certain que les Martin en firent d'extrêmement remarquables; il existe des boîtes et des coffrets où l'on hésiterait à reconnaître un travail européen, si des détails de costumes de personnages, et certains arbres des paysages, notamment des palmiers, n'étaient le fait de l'invention particulière d'un Orient de fantaisie qui eut cours pendant tout le XVIIIe siècle.

En 1748, une nouvelle faveur leur était accordée : on érigeait leur atelier en manufacture royale. C'est à ce moment qu'ils commencèrent à délaisser les imitations de laque. Possesseurs d'un procédé sûr, maîtres par le succès d'une clientèle élevée, les Martin appliquèrent leur merveilleux vernis aux peintures d'un goût plus français sur les nombreux petits objets dont le caprice, les prédilections personnelles ornèrent les tables, consoles, etc., des collectionneurs, et créèrent ce mobilier charmant qui est leur principal titre de gloire. Une de leurs spécialités fut la peinture des voitures, landaus, berlines, vis-à-vis, chaises à porteurs, qu'on a retrouvés dans la nomenclature des différentes ventes du temps, celle du receveur général des finances Blondel de Gaigny (1759), de Mme de Vanolles (1760), de Mme de Montyon (1762), où on adjugea des carrosses magnifiques. Lazare Duvaux, bijoutier-orfèvre du Roi, fournit à M. de Bologne, à M. Jacquemain et à nombre d'autres amateurs de l'époque, des cabarets peints et vernis par eux. Mme de Beauvilliers faisait sa correspondance sur « une écritoire de vernis Martin à coulisse en forme de pupitre », etc.; enfin il n'est pas jusqu'à une belle harpe à pédale, peinte et dorée par ces artistes fameux, dont on ne trouve la trace.

Pour exécuter cette surprenante variété d'objets, les frères Martin avaient plusieurs établissements. Le plus important était situé faubourg Saint-Martin, « la fabrique Royale », dirigée par Guillaume et Simon-Etienne; elle eut la plus longue durée et existait encore en 1785 (voir le *Journal de France* du 7 mai 1785). Julien fut le chef de la manufacture de la rue Saint-Magloire, et Robert, qui portait le titre de « vernisseur du roi de Prusse », exploita celle du faubourg Saint-Denis. M. Courajod nous dit que « Mme de Pompadour estimait le vernis Martin et lui donna entrée chez elle »; le Dauphin paraît avoir beaucoup apprécié ce travail, et goûté l'heureux effet qu'on en peut tirer pour la décoration des intérieurs.

Un des Martin, Robert, sans doute, fut de 1749 à 1756 employé au palais de Versailles à des travaux considérables, exécutés en partie dans les appartements de la Dauphine; dans la dernière année, « le Roi lui ordonne de peindre le cabinet de Madame Victoire ».

Il est certain que les vernis fabriqués par ces artistes ingénieux ont vivement préoccupé toute leur époque. Voltaire, dont ils ont attiré la colère parfois, les a célébrés dans les vers suivants (premier discours sur l'inégalité des conditions) :

> ...Et tandis que Damis courant de belle en belle
> Sous les lambris dorés et vernis par Martin...

Ils ont eu l'honneur aussi d'inspirer au marquis de Mirabeau une de ses plus véhémentes sorties contre le luxe.... « On dit communément qu'un gentilhomme vit mieux dans sa famille avec 10 000 livres de rente qu'il ne le fait à Paris avec 40 000. Qu'appelle-t-on mieux vivre? Ce n'est pas épargner plus aisément de quoi changer tous les six mois de tabatière émaillée, et avoir des voitures vernies par Martin. »

La transparence limpide, unique, de ce vernis permit de l'appliquer sur la peinture à personnages, et quelques grands peintres de l'époque firent orner leurs chefs-d'œuvre par les Martin. C'est ainsi qu'on a la satisfaction de pouvoir admirer au musée du Louvre, dans la collection Philippe Lenoir, une ravissante peinture de Klingstedt sertie dans une tabatière en laque rouge (n° 124), une bonbonnière dont la peinture est signée Blarenberghe (125), une tabatière composée de six plaques vernis Martin montées à cage en or. Les sujets des six peintures sur fond rouge treillagé d'or représentent des scènes galantes d'après Watteau (106), une boîte ronde dont les deux compositions, peintes sur fond or, sont empruntées à l'œuvre de Lemeret (195), trois étuis intéressants, etc.

M. le baron Gustave de Rothschild possède deux magnifiques encoignures, sujets mythologiques sur fond or, finement peints dans le genre de Boucher et encadrés de rocailles et bosquets du plus pur style Louis XV.

On retrouve beaucoup de compositions d'après Teniers, Greuze, Boucher, etc., dans les nombreux travaux des Martin.

De Lioux de Savignac fut un de leurs principaux collaborateurs en peinture.

Toute trace de cette famille célèbre et de son art disparaît avec la Révolution, et pendant près d'un siècle son procédé semble perdu.

Il n'y a que vingt-cinq ans environ que Fichel, frère du peintre connu, après de longues recherches, parvint à imiter ce vernis exceptionnel. On doit aussi des meubles intéressants, genre vernis Martin, à M. Lipmann, et enfin M. Majorelle, de Nancy, a exposé en 1889 divers meubles, des tables à ouvrage, un grand lit avec panneau de pied orné de peintures, qui ne diffèrent guère d'aspect avec les œuvres des artistes dont il s'agit.

On ne saurait affirmer si les recettes véritables ont été retrouvées; l'avenir seul prouvera les qualités de conservation de ces procédés nouveaux.

A. Phénal.

LES

BISCUITS DE PORCELAINE A L'ÉTRANGER

(5e et dernier article [1].)

CHAPITRE IV

Les manufactures de Meissen, de Vienne, de Berlin, de Hœchst-sur-le-Mein, de Capo di Monte, de Tournai.

L'engouement que les amateurs français manifestèrent au dernier siècle pour les admirables biscuits de Vincennes et de Sèvres, ainsi que pour ceux non moins jolis de Mennecy ne fut tout d'abord point suivi à l'étranger.

Les délicates figurines de Saxe avec leur chatoyant coloris conservèrent leur vogue jusque vers la fin du XVIIIe siècle; ce n'est que lorsque le rococo dut faire place à l'antique qu'on fabriqua à Vienne et même à Meissen des œuvres en biscuit. Ces productions sont forcément inférieures à celles de Sèvres, malgré la finesse de la pâte et la perfection de l'exécution. On voulut imiter la statuaire, et on créa des œuvres qui, n'étant qu'une servile imitation d'un art qui s'exprime en mâle langage, avec une matière moins veule que le biscuit, eurent un caractère de mièvrerie des plus prononcés.

Figurez-vous le Laocoon ou l'Apollon du Belvédère en biscuit! Vous aurez ainsi une œuvre d'un art absolument faux, pour ne pas dire choquant, et qui ne sera en aucune harmonie avec la matière.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 11e année, p. 201.

Bachelier avait créé les biscuits pour les œuvres de Boucher et les conceptions de Falconnet, de Clodion et de Pajou; Boizot, habile praticien s'il en fut, cependant, dut s'incliner devant le goût déplorable de son époque en peuplant les ateliers de la manufacture d'une longue série de conceptions mythologiques.

L'histoire de la porcelaine de Saxe n'est plus à faire. Tout le monde connaît sa gloire, si justement acquise, d'ailleurs, par les nombreux chefs-d'œuvre sortis de la manufacture de Meissen. Ses biscuits occupent certainement une place prépondérante parmi les objets de cette nature. Ils sont d'une éblouissante blancheur et se rapprochent peut-être davan-

Apollon et Daphné. Groupe en biscuit dur de Meissen marqué de deux épées croisées (1779). (Collect. Ujfalvy-Bourdon.)

tage de l'aspect du marbre que les biscuits de Sèvres. Au point de vue artistique, ils sont largement traités, sans cependant perdre la délicatesse des détails.

Dès le commencement de la fabrication de la porcelaine, aussitôt après Bottger, au début du dernier siècle, des artistes d'un grand mérite se sont appliqués à modeler des figurines et des groupes charmants, ainsi que des bustes remarquables. Plus tard les Dietrich, les Jüchzen et les Mathai ont porté cet art à son apogée.

Le musée de Dresde renferme une série de chefs-d'œuvre parmi lesquels nous signalerons un grand groupe allégorique, représentant l'impératrice Catherine réunissant la Crimée à la Russie, modelé par Jüchzen ; puis une série de groupes mythologiques tels que :

Diane et Endymion; Amour et Psyché; Vénus et Adonis; la Leçon d'amour; les Trois

Grâces; l'Amour enchaîné et l'Amour vaincu; la Paix (groupe allégorique, la Saxe régénérée après la paix de Hubertsburg); la Foire d'amour ou la Revendeuse de Cupidons; Apollon et Daphné; le Sacrifice de l'amitié et celui de l'amour; enfin une série de bustes d'hommes célèbres, tels que : Frédéric-Auguste le Juste (1827); Frédéric-Auguste II (1854); Goethe; Herder; Martin Luther; Mélanchthon, etc., et les bustes de la famille royale de Saxe.

Le groupe que nous possédons d'Apollon et Daphné d'après Canova [1], marqué en creux de deux épées croisées dans un triangle et signé sur le côté du socle D 79, est d'une finesse remarquable et d'une belle composition.

Une petite Minerve de la collection de M. Emmanuel Bourdon, représentant la déesse appuyée sur un bouclier, est d'une facture tout aussi remarquable; elle est marquée en creux de deux épées croisées dans un triangle. (Voir p. 389.)

Le musée de Dresde possède des biscuits modernes tout aussi beaux que les anciens.

*
* *

Tandis que les imitations des anciennes figurines et groupes coloriés de Meissen laissent beaucoup à désirer et ne sont qu'une méchante contrefaçon des objets anciens, les biscuits modernes de Saxe n'ont pas partagé cette déchéance. Ils font honneur à leur origine et à leur réputation [2].

*
* *

Si la Saxe possédait un prince magnifique, passionnément épris des arts en général et de la fabrication des porcelaines en particulier; un artiste comme le grand Bottcher, que son souverain faisait garder avec un soin plus jaloux que celui qu'il employait à la garde de ses maîtresses, et enfin des ouvriers habiles dressés à l'école du maître et au courant des secrets de la fabrication, tous ces avantages faisaient défaut à Vienne. Cependant cette manufacture occupe une place des plus honorables dans l'art de la céramique.

L'excellente monographie sur la manufacture de porcelaine de Vienne que nous devons à M. de Falcke [3], directeur du Musée des Arts décoratifs d'Autriche, abonde en précieux renseignements.

Un Hollandais nommé Du Paquier conçut l'idée de fonder cette manufacture de porcelaine à Vienne. A cet effet il se rendit à Meissen avec l'intention d'embaucher des ouvriers connaissant le secret de la fabrication; il réussit ainsi à gagner un certain Hunger, émailleur

1. Canova (Antoine), sculpteur italien, né en 1757 à Possagno, dans l'État vénitien, mort à Venise en 1822, fut appelé à Rome en 1779, après avoir remporté plusieurs prix à l'Académie des Beaux-Arts à Venise. Il y donna successivement plusieurs ouvrages, qui le mirent bientôt au premier rang des sculpteurs modernes et dans lesquels il sut allier l'imitation de la nature avec les beautés idéales de l'antique. Ses principaux ouvrages sont : Thésée assis sur le Minotaure vaincu; le mausolée de Clément XII dans la basilique de Saint-Pierre; le mausolée de Clément XIV en marbre dans la basilique des Saints-Apôtres; Psyché enfant debout, tenant par les ailes un papillon posé dans sa main; le mausolée d'Alfieri, dans l'église de Santa-Croce à Florence; Washington pour le Musée de la Caroline, la Madeleine, Orphée et Eurydice, Dédale et Icare, Adonis et Vénus, Endymion, Vénus victorieuse (Pauline Bonaparte); Polymnie (Élise Bonaparte).

2. Nous devons à la complaisance du directeur du Musée de Dresde des renseignements précieux sur les biscuits de Meissen. (Dr. Jur. Albert Erbstein : *Die Königliche Porzellan — und Gefäss — Sammlung*, zu Dresden (1889, Dresde.)

3. J. von Falcke : *Die K. K. Wiener Porzellanfabrick* (Vienne, 1887).

et doreur, et un nommé Stenzel, qui, étant chef d'atelier à Meissen, partant parfaitement au courant du secret de la fabrication, lui fut encore plus utile.

La fabrique fut donc fondée en 1718 et l'empereur Charles VI, père de Marie-Thérèse, lui accorda un privilège daté du 27 mai de cette même année.

Les débuts de la manufacture furent difficiles et laborieux, la noblesse continuant à se servir de son argenterie, la bourgeoisie de ses étains, et le peuple de sa vaisselle en faïence grossière. Les nouveaux produits trouvèrent d'autant moins de chalands qu'ils se vendaient

Figurine en biscuit dur de Meissen marquée de deux épées croisées. (Collect. de M. Emmanuel Bourdon.)

relativement assez chers; la pénurie fut si grande que Stenzel s'enfuit deux ans plus tard, après avoir détruit tous ses modèles.

Du Paquier dut tenter de nouvelles expériences après la fuite du transfuge de Meissen; il réussit dans ses tentatives, mais, les dettes augmentant toujours, la situation de la manufacture devint intenable. Enfin, en 1744, l'État intervint et, malgré la situation précaire dans laquelle se trouvait l'Autriche à cette époque, la jeune impératrice Marie-Thérèse acheta la manufacture; l'État prit les 100 000 francs de dettes à son compte et le matériel fut évalué à environ 60 000 francs. Du Paquier resta provisoirement le directeur de l'exploitation avec 1500 florins de traitement et le logement.

Les produits de cette époque ne pouvaient être remarquables et sont en tous points inférieurs à ceux de Meissen.

La chose s'explique aisément.

En Saxe un prince magnifique s'intéressant passionnément dès le début à la fabrication de la porcelaine en fit pour ainsi dire sa chose; les ressources ne tarissant pas, Meissen put facilement dès le début fabriquer des œuvres remarquables. Tout autre, comme nous l'avons vu, fut le sort de la jeune manufacture de Vienne; ni la cour, ni la noblesse ne s'intéressent à ses produits, qui portent l'empreinte d'une fabrication hâtive et tourmentée.

Ces premiers produits sont marqués d'un double W en creux.

De 1744 à 1758 la fabrique est dirigée par un certain Mayehofer. La fabrication prend un grand essor; non seulement on vend annuellement pour plus de 120 000 francs de marchandises, mais elle est à même de rembourser à l'État les subsides qui s'élevaient à 40 000 francs. En 1770, la vente s'élève à 250 000 francs. La manufacture emploie 200 ouvriers, chiffre qui s'accroît en 1780 jusqu'à 320. Un certain Wolf de Rosenfeld dirige la manufacture jusqu'en 1770. Il y a peu de chose à dire sur sa gestion, si ce n'est que les chiffres que nous venons de citer témoignent d'une manière certaine en faveur de la prospérité de l'établissement.

Hessler, esprit inquiet et novateur, lui succède en 1770. Les belles productions de Meissen, mais surtout la blancheur et l'émail incomparable des pâtes tendres de Sèvres le décidèrent à tenter à faire des essais afin de rendre la porcelaine de Vienne d'une composition plus vitrifiée et partant plus transparente. Ces essais coûtèrent fort cher, car plus de 50 000 francs de productions se perdirent en éclatant au grand feu.

La création de succursales dans les différents centres de l'empire, l'augmentation incessante de la production en aucun rapport avec la vente, les guerres continuelles, sources d'un appauvrissement général, produisirent en 1779 une stagnation complète dans les affaires de la manufacture.

Cet état de choses empira encore par un changement subit du goût qui du rococo alla à l'antique. Les marchandises dans le goût ancien représentaient le chiffre fabuleux de 1 200 000 francs. Les affaires de la manufacture allèrent si mal qu'en 1784 l'empereur Joseph II ordonna une enquête à la suite de laquelle il fut décidé que l'État vendrait la manufacture; elle fut mise aux enchères en 1784 au prix de 875 000 francs, c'est-à-dire pour une somme qui représentait la moitié de la valeur de l'inventaire; mais, n'ayant trouvé aucun acquéreur, l'État fut obligé de garder l'établissement, lequel fut confié à la direction de l'habile baron de Sorgenthal, que l'empereur intéressa pour la somme de 10 o/o dans les recettes. Sous la direction de Sorgenthal la manufacture atteignit son apogée. Pendant la période du rococo, Vienne exécuta des figurines et des groupes polychromes à l'exemple de Meissen; l'exécution de fleurs naturelles et de fruits en haut relief amena forcément ces tentatives.

« La porcelaine, dit M. de Falcke, ne se prête point à des œuvres sculpturales d'une certaine dimension, la matière ne résiste guère au grand feu. » Nous n'avons pas besoin de répéter que nous partageons absolument cette manière de voir.

Joseph Niedermayer (1747) fut le grand modeleur de l'époque, mais il ne composa que des figurines et des groupes émaillés qui, tout en imitant le Saxe, furent quelquefois d'une grande perfection.

OFFRANDE A L'AMOUR

EN BISCUIT DUR DE VIENNE (FIN DU XVIIIe SIÈCLE)

M. de Falcke ne connaît point d'œuvre en biscuit, d'origine viennoise, antérieure à 1784.

Le directeur du musée des Arts décoratifs de Vienne préfère d'ailleurs de beaucoup les figurines coloriées au biscuit, qui avait pour but d'imiter le marbre et les œuvres sculpturales de l'antiquité grecque. « L'émail, dit-il, peut nuire à la finesse des contours dans les œuvres médiocres, mais il ne fait qu'augmenter la valeur des productions soignées. »

Nous ne partageons point cette manière de voir et le reproche d'avoir voulu imiter le marbre et la sculpture grecque ne peut s'adresser ni à Vincennes, ni à Sèvres qui, dès 1751, produisirent, grâce à l'initiative de l'avisé Bachelier, des œuvres en biscuit d'un galbe et d'une finesse sans égale.

Bientôt la fabrique de Vienne employa 500 ouvriers et sa prospérité s'accrut de jour en jour.

Jusqu'en 1784, le vieux Mathieu Niedermayer dirigea l'atelier de sculpture; il mourut cette année même, à l'âge de 76 ans. Son successeur, Antoine Grassi, fut le plus célèbre sculpteur de la manufacture impériale. Né à Vienne en 1765, il s'adonna de bonne heure à la sculpture; il entra à la fabrique en 1778, devint six ans plus tard chef des ateliers de sculpture, et, en 1794, directeur de tous les travaux artistiques.

En 1792 il entreprit un voyage en Italie et en rapporta une quantité de modèles, d'estampes, etc., etc., qui furent d'une grande utilité pour les travaux artistiques. Cet habile sculpteur mourut dans la force de l'âge, à 52 ans, le 31 décembre 1807. Jamais la manufacture ne trouva à le remplacer.

Grassi avait présidé à la transformation du goût. Les pastorales, les paysanneries et les scènes bourgeoises furent remplacées par les dieux de l'Olympe, les nymphes et les bacchantes; Grassi fut le vrai promoteur du biscuit à Vienne et, tout en n'approuvant pas les nouvelles tendances artistiques, nous sommes obligés de reconnaître que les œuvres de cet artiste dénotent une grande pureté de style et un savoir-faire tout particulier.

Ainsi le groupe de l'*Offrande à l'Amour* appartenant à M. le docteur d'Argent, dû au ciseau de Grassi, est une œuvre charmante pleine de grâce et de mesure.

M. le comte de la Roche, grand collectionneur habitant l'Autriche depuis de longues années, possède une série de figurines et de groupes dus à cet artiste qui sont de véritables petits chefs-d'œuvre.

Les biscuits de Vienne ne sont point rares sur la place de Paris, mais ils sont généralement d'un ordre inférieur, les belles œuvres sont restées en possession des musées et des grandes familles de l'Autriche.

Quelques sujets antiques furent exécutés à la fois à Sèvres et à Vienne. Si nous préférons la girandole de Boizot : « Amour et Psyché » à l'œuvre similaire sortie des ateliers de la fabrique autrichienne, nous devons reconnaître cependant que le groupe de Sèvres : « Psyché surprenant l'Amour dans son sommeil » est inférieur à celui qui se trouve au musée des Arts décoratifs de Vienne et qui représente le même sujet.

L'Amour de Sèvres est caché en partie sous l'une de ses ailes, ce qui produit un effet déplorable.

Il nous reste peu à dire sur la manufacture de Vienne. Mathieu Niedermayer succéda à Sorgenthal à la direction de la fabrique en 1805 et y demeura jusqu'en 1827. Sous sa direction la fabrique continua à prospérer, s'inspirant des anciennes traditions. Grassi fut rem-

placé par son élève, Elie Hutter, qui, entré à la manufacture comme jeune garçon, y demeura jusqu'à l'âge de 86 ans, époque à laquelle il prit sa retraite. Un grand nombre de bustes sont dus au ciseau de cet habile sculpteur.

En 1844 la décadence commence et en 1864 les Chambres autrichiennes décrétèrent la fermeture de l'établissement, précédant ainsi de peu d'années celle de Meissen et de Berlin; ces deux dernières cependant se transformèrent et renaquirent bientôt.

Par ce décret on se conformait aux nouvelles idées économiques d'après lesquelles l'État n'a pas le droit de faire œuvre d'industrie et de créer à celle-ci une dangereuse concurrence. Les apôtres de cette nouvelle école oublient que l'Art est au-dessus de l'industrie, que l'industrie en a absolument besoin pour s'inspirer dans ses productions et que le grand art ne peut vivre que par le monopole et par la protection de l'État. L'initiative personnelle ne suffit pas : on ne peut exiger d'un particulier de se ruiner par des tentatives longues et coûteuses, qui attendent souvent longtemps la consécration du goût ayant à lutter contre des idées préconçues.

Décrétez donc la fermeture de Sèvres et des Gobelins, pour réaliser de mesquines et puériles économies, et vous verrez combien l'art en France en souffrira.

Les produits de Vienne sont marqués de l'écu du duché de la Basse-Autriche et non pas de l'écu de la famille des Habsbourg. Cette marque figure d'abord en creux, puis en bleu jusqu'en 1827, où elle reparaît en creux.

*
* *

La Manufacture de Berlin fut fondée en 1750; elle devint, vers 1763, manufacture royale.

Le Grand Frédéric avait eu soin, après ses guerres victorieuses, d'enlever à la Saxe sa pâte, ses modèles, ses collections et même quelques ouvriers et artistes, au profit de l'établissement de Berlin, qui devint ainsi un des plus remarquables de l'Europe [1].

Les biscuits de Berlin ne manquent point d'habileté dans l'exécution; la statue équestre du Grand Frédéric parut même d'une facture si remarquable qu'elle fut reproduite à Sèvres du temps de Napoléon Ier; l'aspect de ces biscuits est cependant légèrement plâtreux.

Les biscuits de Berlin sont marqués, comme les porcelaines de la même provenance, du sceptre des Hohenzollern en bleu.

*
* *

D'autres fabriques allemandes produisirent également des biscuits d'une valeur plus ou moins contestable; ainsi, Fulda (1756) dans la Hesse Électorale; Louisbourg (1758) dans le Wurtemberg; Nimphenburg et Franckenthal en Bavière et Hœchst dans le duché de Nassau produisirent un grand nombre de groupes et figurines en biscuit.

Franckenthal et Hœchst seuls méritent une attention particulière.

La première de ces deux fabriques fut fondée par Paul-Joseph-Adam Hanong, chassé de Strasbourg vers 1764; ses produits souvent très finement modelés sont marqués en bleu d'un C. T. entrelacés surmontés d'une couronne (l'Électeur Charles-Théodore).

Les plus remarquables biscuits allemands sont sortis de la manufacture de Hœchst-sur-

1. A. Jacquemart, *ibidem*.

le-Mein (1720-1790). Cet établissement dû à Getz de Francfort et à Ringler, transfuge de Vienne (1740), acquit une rapide prospérité; il atteignit son apogée vers 1762, époque vers laquelle l'habile sculpteur Melchior modela pour son usage de charmants groupes et de délicieuses figurines.

Groupe en biscuit dur de Copenhague. (Collect. de M. Charles Varat.)

Les biscuits de Hœchst sont marqués de nouveau en bleu ou en creux.

*
* *

La fabrique royale de Copenhague, fondée en 1772 par un certain Müller, devint bientôt usine royale et acquit une juste renommée. Les nombreux biscuits sortis de cette usine sont d'une exécution parfaite. Les plus beaux modèles sont dus à l'habile ciseau de Thor-

waldsen [1]. Cette usine est aujourd'hui en pleine prospérité et les prix peu élevés de ses produits les rendent accessibles à tout le monde.

Trois traits onduleux constituent la marque de fabrique; les uns y voient les flots de la mer Baltique, les autres une allusion aux détroits du Sund, du grand et du petit Belt [2].

*
* *

La Suisse aussi, paraît-il, a produit des biscuits d'une certaine valeur. Auguste Demmain dans son Guide des amateurs en faïence et en porcelaine nous l'affirme. Ces biscuits marqués d'un grand Z proviennent de la manufacture de Zurich. L'établissement fondé par un Français à Nyon n'a, paraît-il, point fabriqué de biscuits.

*
* *

L'Italie et l'Espagne eurent également leurs grands établissements de céramique qui, grâce à un prince amoureux des arts et qui avait épousé une princesse de Saxe, produisirent des œuvres remarquables.

Ainsi Charles III, roi de Naples, fit confectionner dans son usine de Capo di Monte des pâtes tendres d'une grande délicatesse. Appelé plus tard sur le trône d'Espagne, il emmena ses principaux ouvriers avec lui et continua ses fructueux essais dans une usine fondée à Buen Retiro, non loin de Madrid.

Les œuvres de Capo di Monte ont toujours beaucoup d'allure et dénotent souvent une remarquable conception artistique.

Apeillo ou Agniello fut le plus habile sculpteur de cet établissement.

Le musée des Arts décoratifs de Milan possède un groupe vraiment remarquable en Capo di Monte : Mercure apportant Bacchus enfant à Ino; ce groupe est plein de mouvement et de vie. Nous l'avons fait reproduire dans nos planches hors texte.

*
* *

Quant à la fabrique de Tournai, elle mérite une attention toute spéciale, à cause de son importance et du grand nombre d'objets sortis de ses usines. Elle fut fondée en 1750 par un sieur François Carpentier, qui à cette date adressait une requête aux magistrats de Tournai, dits les Consaux. Il leur exposait qu'il désirait établir en cette ville une manufacture de faïences. Le privilège qu'il demandait lui fut accordé le 14 avril 1750, en plus une pension de 400 florins; en outre on le déchargea de l'impôt sur le bois. En 1751 cette manufacture produisit son premier chef-d'œuvre qui parut sous la forme d'un lustre de porcelaine. Les ouvriers qui avaient travaillé à cet objet d'art furent gratifiés de deux pistoles.

1. Grâce à l'obligeance de notre ami l'éminent explorateur M. Charles Varat nous avons pu reproduire un groupe en biscuit de Copenhague qui présente un réel intérêt.

Pendant son passage à Stockholm, M. Varat a noté ce qui suit : sur la petite place au N.-O. du musée transformé en square se trouvent les Bæltespannare ou le duel au couteau, groupe en bronze de Molin et son chef-d'œuvre. Il représente une sorte de duel en usage chez les anciens peuples scandinaves, dans lequel les combattants s'attachaient l'un à l'autre poitrine contre poitrine et cherchaient à se frapper avec des couteaux à courte lame. Ce duel se terminait par la mort de l'un des deux combattants et même de tous les deux. Il y a sur le piédestal quatre bas-reliefs avec des inscriptions runiques empruntées à l'Edda, expliquant le sujet et l'issue du combat : 1° l'ivresse qui enlève la raison; 2° la jalousie produite par l'amour; 3° le combat; 4° la douleur de la veuve.

2. A. Jacquemart, *ibidem*.

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe SIÈCLE)

MERCURE APPORTANT BACCHUS A INO

GROUPE EN BISCUIT, PATE TENDRE, FABRICATION DE CAPO DI MONTE

(COLLECTION DU MUSÉE INDUSTRIEL DE MILAN)

En 1751 la manufacture fut achetée par Peternick[1] et devint manufacture Impériale un an après; cependant elle végéta et périclita plusieurs fois, car la vente de l'année 1756 ne produisit que 28 870 florins. Cette même année Gillis[2], un des bons sculpteurs de l'établissement, modela une Sainte Thérèse destinée à l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche.

Le modèle de cette œuvre d'art, qui mesurait 5 pieds 3/4 de haut, se trouve également à la manufacture de Sèvres, et dans les archives de cette manufacture on rencontre l'indication suivante : « Modèle de Sainte Thérèse exécutée par Antoine de Gillis ». Nul doute qu'il s'agit ici du même sculpteur et que le modèle de Sèvres est venu des Flandres.

Sainte Thérèse est représentée debout, les mains ramenées sur la poitrine, la tête rejetée un peu en arrière; elle regarde les cieux; elle est revêtue de l'habit des Carmélites. Ce biscuit, un des plus beaux de Gillis, du moins d'après ceux qu'on connaît, est d'un mouvement superbe et la draperie en est admirable; sur le piédestal qui est formé par des nuages se détachent de ravissantes têtes d'ange. Gillis a aussi modèlé les bustes de S. A. R. le prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas (1756), du roi de Hollande; de Napoléon Ier et de Guillaume Ier, dont les deux moules sont à la fabrique.

A cette même époque nous trouvons aussi Nicolas Lecreux[3], qui fut élève de Gillis et composa pour la manufacture de nombreux groupes de statuettes. Ses ouvrages en biscuit sont remarquables par une naïveté excessive d'expression; on lui donne le titre de sculpteur figuriste. On lui attribue le biscuit : « la Descente de croix ». Dans ce remarquable biscuit, la Sainte Vierge assise au pied de la croix reçoit sur ses genoux le corps de Jésus-Christ étendu en travers, nu, avec une simple draperie à la ceinture. A ses pieds est posé un panier contenant les instruments de la passion et un bassin avec une éponge. A droite un ange en adoration baise la main du Sauveur; au fond une grande croix avec draperie, échelle et lance sur terrasse rocheuse. Les trois exemplaires de ce groupe qui a 70 cent. de haut appartiennent aux trois propriétaires suivants : M. Louis Crombez, M. le comte du Mortier, et Mme R. Pollet, à Tournai.

Après ces deux noms célèbres nous devons citer celui de Le Fèvre, qui composa un groupe allégorique en l'honneur de Mgr d'Oultre, évêque de Liège. Ce groupe, qui fut modelé par Gauron en 1764 sur la commande des magistrats de Dinan, est composé de 11 personnages; il est très beau. Puis viennent les noms de Pierre-Ignace Barbieux, de Brasseur, mort en 1778, Joseph Willems (1766), qui fut professeur à la fabrique de Tournai et remplacé en 1766 par Durivier (peintre), Robert Phénix (1754 à 1777), Gathy de Liège, etc.

Dans sa première période la fabrique de Tournai adopta la forme allemande, mais bientôt fleurirent les styles français si gracieux de Louis XV et Louis XVI, ceux moins jolis de la

1. François-Joseph Peternick, fils de Paul Peternick (maître charpentier) et de Marie-Alexandrine Martin, naquit à Lille et fut baptisé en l'église Saint-Étienne le 4 octobre 1719. Après avoir été officier de génie dans les armées françaises, il entra en pourparlers avec Carpentier dans le but de fabriquer de la porcelaine. Pour réaliser ce projet, il adressa à cet effet une requête à l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche.

2. Antoine Gillis, sculpteur et modeleur, né à Dôle en 1702, se fixa à Valenciennes, y exerça son art; les actes des Consaux lui donnèrent le titre de fameux sculpteur. Appelé à Tournai en 1756, il travailla pour cette manufacture. Il est regrettable que la perte des archives ne permette pas de savoir dans quelle condition il y travailla, ni quelles œuvres parmi les biscuits si beaux qui restent de cette époque peuvent lui être attribuées. En 1764, il se blessa à la main et fut obligé de renoncer à la pratique de son art; il mourut à Froidmont en 1788, le 27 décembre.

3. Nicolas-Adrien-Joseph Lecreux, né à Valenciennes en 1733; il fit à vingt-deux ans la chaire de vérité de l'église d'Harlebecke, atteignit une grande réputation, mais malgré son grand talent il mourut (en 1788), à soixante-six ans, après une vie de gêne et de misère et ne laissant rien à sa nombreuse famille.

République et enfin celui plus raide de l'Empire. La fabrique de Tournai excella surtout à produire des groupes en biscuit qui servaient de garniture de dessert; dans ce genre le cadeau que cette manufacture offrit à M. Bonnaert, receveur général du pays, rétrocédé et évalué à une centaine de florins, se composait de 3 groupes et de 8 petites figures. Outre ces produits, ses porcelaines étaient très recherchées et en 1791 leur usage était très répandu; les appartements étaient décorés avec des pièces d'art, des urnes, des vases, des groupes de statuettes en biscuit et en porcelaine, le tout rehaussé par les merveilleuses tapisseries de cette époque.

Cette fabrique fut incendiée le 26 déccembre 1793. Les Bettignies la réédifièrent et Amélie Peternick, femme de Bettignies, en prit la direction. Bettignies mourut en 1802 et sa femme en 1812; sa fille, Olympe de Bettignies, succéda à ses parents et mit à la tête de la fabrique un artiste de mérite du nom de Ragon.

Malheureusement les pièces de Tournai ne portent aucune trace de fabrique, les moules ne sont pas signés, à l'exception de ceux de Ficar et Bomer, modeleurs du commencement de ce siècle; aussi il arrive que quantité de ses produits sont attribués à la fabrique de Sèvres, la pâte des deux fabriques étant la même et les artistes de talent y donnant ce même cachet artistique qui font des biscuits de Sèvres un objet artistique par excellence. Nous possédons un groupe en biscuit massif de Tournai. Sur une terrasse rocheuse sont assis un jeune berger et une jeune bergère dans le costume Louis XV s'offrant des fleurs; derrière eux, juché sur un fût de colonne, enguirlandé de fleurs, se tient un musicien qui joue du bignou; entre le berger et la bergère on aperçoit un chien. Ce groupe d'une composition hardie est plein de vie et de mouvement; sans atteindre la finesse des biscuits tendres de Sèvres, il ne manque ni d'originalité, ni de caractère : il porte sous la base les traces d'une marque trop effacée pour la définir.

Parmi les pièces de biscuit qui restent de cette fabrique il faut citer les pendules en bronze de la fabrique de Lefebvre Caters, qui sont garnies de figures en biscuit remarquables; et le groupe sans marque exécuté en l'honneur de Joseph II, qui mérite une description. Au centre est l'empereur, à droite une femme tenant le sceptre, à gauche une Victoire appuyée sur le lion de Belgique se penche pour contempler les traits de l'empereur. Derrière ce groupe une pyramide étroite et haute portant au sommet un médaillon avec le buste de l'impératrice Marie-Thérèse, surmonté de l'aigle impériale déployant ses ailes, au-dessus de l'aigle la couronne impériale, au pied de la pyramide et de l'autre côté le fleuve l'Escaut est couché. Ce groupe, dont la statue est probablement un portrait, est admirablement sculpté; les figures allégoriques sont belles et bien drapées. Un autre groupe, qui ne porte également aucune marque frappante, représente Neptune assis sur une proue de navire tenant à la main droite un trident; sur le côté sont deux enfants ailés appuyés à la proue; ils tiennent une corne d'abondance et un sac d'argent; sur la terrasse quelques fleurs. La composition est belle, la figure du dieu est expressive, le corps plein de mouvement et de vigueur.

Mentionnons encore un groupe remarquable, à deux sujets et à quatre personnages. Sur une terrasse émaillée de fleurs un arbre à tête ronde bien feuillu: d'un côté à son pied une forge. Le forgeron frappe à tours de bras un cœur posé sur l'enclume. Une jeune bergère souffle le feu à l'aide d'un soufflet, à leurs pieds un panier rempli d'outils et de cœurs. De l'autre côté est un jeune homme assis; il lève son bras gauche qui porte un oiseau prêt à

s'envoler; près de lui, une jeune femme agenouillée veut prendre l'oiseau. Le jeune homme appuie son bras droit sur une cage qui est ouverte, il tient à la main droite un

Groupe en biscuit de Tournai.

rouleau de ficelle d'un cerf-volant posé à terre à côté de lui. A ses pieds un faucon encapuchonné et un cor de chasse.

Le musée de South Kensington à Londres possède un groupe qui représente une bergère dormant au pied d'un arbre, tandis qu'un jeune homme s'approche et lui enlève le voile qui couvre son visage.

Un autre groupe, à base massive, figure une bergère galante, assise sous un arbre et tenant dans son bras droit un agneau posé sur ses genoux; à ses pieds est assis un berger. Ces deux derniers groupes, réunis à celui qui représente le *forgeron*, forment une garniture de dessert dans lesquelles Tournai excellait. Je signalerai encore un surtout de table formé par des groupes réunis : au milieu la leçon de flageolet, autour d'un arbre un berger jouant du flageolet, une bergère effeuillant des fleurs, une autre jouant avec un chien, et sur un plan plus bas, neuf enfants figurant des métiers (le remouleur, le jardinier, le chasseur), etc.

Enfin je terminerai en citant quatre charmantes statuettes, représentant les quatre saisons : l'Automne, l'Hiver (deux hommes), le Printemps et l'Été (deux femmes). Les corps de ce groupe sont modelés avec largeur, les draperies sont moelleuses, chaque statuette porte un attribut, tel que grappes de raisin, réchaud, gerbes, fleurs, etc. Ce biscuit émaillé en blanc, dont le ton est crémeux, est signé sous le pied : Belin; il est haut de vingt-trois centimètres.

*
* *

Je ne dirai rien des biscuits anglais, car, malgré toutes mes recherches, je n'ai pu me procurer un échantillon de cette fabrication.

Cependant le musée de South Kensington possède une statuette en biscuit tendre de Derby représentant le dieu Mars, ainsi que deux groupes en biscuit tendre de Chelsea, le tout provenant du XVIIIe siècle. Quant aux admirables biscuits de Wedgwod, ils n'entrent pas dans le cadre de notre étude étant d'une matière absolument différente de celle des autres biscuits tendres et durs. Peut-être nous sera-t-il permis de traiter ce sujet plus tard en y ajoutant une monographie des non moins admirables productions de terre de Lorraine.

CH. DE UJFALVY.

SCULPTURE SUR BOIS (XVIIIe SIÈCLE)

PANNEAU ORNÉ D'ARABESQUES PEINTES ET DE CONSOLES, RINCEAUX, ETC.
EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ

FAISANT PARTIE D'UN PETIT SALON PROVENANT DE L'ANCIEN HOTEL DE ROCHEGUDE, A AVIGNON
(COMMENCEMENT DU XVIIe SIÈCLE)

ACQUIS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

ACQUISITIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

EN 1890

Dans son rapport à l'assemblée générale du 19 février 1891, M. E. Taigny, président de la Commission du Musée, a tenu à rendre un public hommage au zèle et au goût éclairé des membres de la Commission d'achats et du conservateur du Musée, en constatant l'importance des acquisitions faites au cours du dernier exercice.

L'année 1891 ne sera pas moins favorable que l'année précédente, et à en juger par la nomenclature des principales acquisitions faites jusqu'à ce jour, nous pouvons être assurés que l'accroissement de nos collections continuera à suivre la marche ascendante dans laquelle le Musée s'est résolument engagé.

Dans les premiers mois de cette année nous avons à enregistrer une série de ventes importantes qui ont offert au Musée des Arts décoratifs, en particulier, une occasion exceptionnelle de s'enrichir : nous voulons parler des collections Dupont-Auberville, Bérard, Burty, Vatelin, Valpinçon, etc., dont les noms bien connus dans le monde des Arts garantissaient, par avance, la valeur des objets qui allaient être portés aux enchères publiques.

Parmi tant de richesses, la variété des collections formées par M. Dupont-Auberville et successivement mises en vente, a permis au Musée d'apporter dans plusieurs branches de sa classification d'importants documents nouveaux : nous ne devons pas oublier en effet, que cet amateur éclairé fut l'un des promoteurs du Musée des Arts décoratifs et son érudition en matière d'art donnait à ses avis une autorité incontestable.

Sans essayer de suivre l'ordre chronologique de nos acquisitions nous allons en dresser ci-dessous une liste abrégée en nous attachant autant que possible à signaler en premier lieu les plus importantes, accompagnées d'une description sommaire.

1° Petit Salon de l'hotel Rochegude a Avignon.

Pour ses ensembles décoratifs le Musée a acquis ces temps derniers un petit salon Régence, actuellement installé dans une de ses salles, provenant de l'hôtel de Rochegude à Avignon : il est de forme trapézoïdale à lambris en bois sculpté et doré ornés d'arabesques peintes en couleurs. Le panneau du fond

faisant face à la porte d'entrée et celui placé vis-à-vis de la fenêtre, sont ornés de glaces à encadrement supérieur cintré avec retombées formées par des masques de faunes et surmontées l'une d'un vase, l'autre d'un médaillon contenant une tête de femme en or sur fond marbré bleuâtre ; il est entouré de palmes et accosté de deux chimères. La fenêtre, la porte et les deux glaces sont encadrées de chaque côté par des panneaux à deux divisions rectangulaires et angles rentrants coupés par un médaillon rond, dont l'encadrement se relie au panneau supérieur par une coquille et au panneau inférieur par une tête de femme en haut relief. Chaque médaillon renferme sur deux faces des sujets en camaïeu bleu sur fond d'or et sur les deux faces opposées en camaïeu rose. Aux quatre angles sont placées, aux deux tiers de la hauteur, deux consoles juxtaposées formées également par des têtes de faune. Nous donnons la reproduction de deux fragments de ces panneaux dans nos planches hors texte. Le plafond, dont la corniche est supportée par des consoles, est peint et décoré d'un sujet central contenant des génies ailés dans un encadrement ovale orné d'arabesques et entouré de caissons et médaillons contenant des sujets peints sur fond d'or, dans des encadrements analogues.

Les dimensions sont les suivantes :

Hauteur	4 mètres	10	
Longueur	3	—	46
Largeur	2	—	80 et 2 mètres 56

2° Acquisitions faites aux ventes Dupont-Auberville.

1° *Bois.* Sept pièces bois sculpté de l'époque Louis XIV (quatre panneaux, deux couronnements et une chute).

2° *Céramique.* Une importante série de porcelaines tendres de Vincennes, Sèvres, Sceaux et Chantilly (30 pièces environ) comprenant : vases, cache-pots, théières, moutardier, tasses et soucoupes de décors variés, quelques-unes de ces pièces montées en bronze doré.

3° *Bronzes.* Deux figurines en bronze (faune et faunesse), nombreuse collection de bronzes d'ameublement, frises, appliques, macarons, encoignures, supports, verrous, poignées, garnitures et anses de vases, etc. ; signalons particulièrement deux grandes cariatides en buste provenant du château de Saint-Cloud.

4° *Broderies et applications* (environ vingt pièces). Velours, soieries et passementeries des XVIe et XVIIe siècles.

5° *Dentelles.* Importante collection de dentelles disposée sur 29 planches contenant des spécimens de broderies sur filet, guipures, échantillons variés des points d'Angleterre, d'Espagne, d'Alençon, d'Argentan, de Bruxelles, Malines, Valenciennes, Lille et Paris, Venise (Burano), guipures et broderies italiennes et flamandes, etc., des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

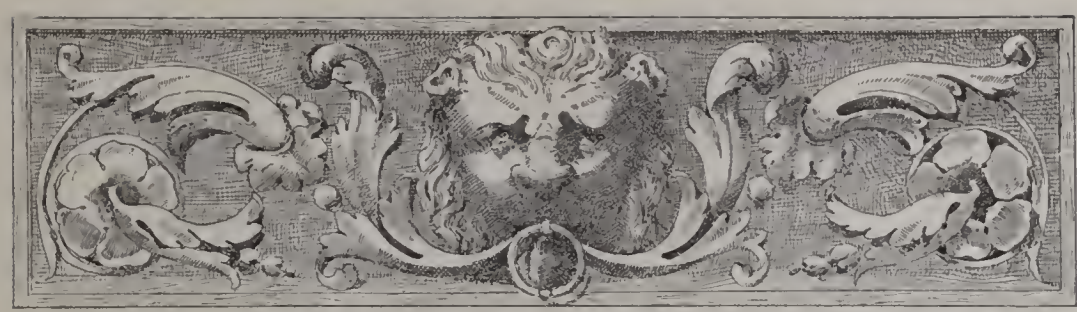
FIN DU TOME ONZIÈME

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

Coulommiers. — Imprimerie Paul Brodard.

SCULPTURE SUR BOIS (XVIIIe SIÈCLE)

PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ



TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

La décoration des montres. — Coqs de montre, types remarquables du XVIIe siècle, coq à figure d'après un dessin attribué à Bérain. (*Collection de M. Paul Garnier.*). 16

La décoration de l'Hotel de Ville de Paris. — La glorification du travail, esquisse des compositions de M. P.-V. Galland, destinées à décorer la galerie latérale des trois grands salons de l'Hôtel de Ville de Paris. (*Menuisiers, verriers, luthiers, graveurs, maçons, sculpteurs.*). 24

La décoration de l'Hotel de Ville de Paris. — La glorification du travail, esquisse des compositions de M. P.-V. Galland, destinées à décorer la galerie latérale des trois grands salons de l'Hôtel de Ville de Paris. (*Armuriers, tourneurs, forgerons, tailleurs de pierres, tapissiers, orfèvres.*). 26

La décoration de l'Hotel de Ville de Paris. — Les charpentiers, composition de M. P.-V. Galland, pour la décoration des trois grands salons de l'Hôtel de Ville de Paris. (*Exposition de la Société nationale des beaux-arts au Champ de Mars.*). . . 30

Orfèvrerie (XIXe siècle). — Verres à bordeaux et à champagne, en argent, faisant partie d'un service de table composé par Constant Sévin, ciselé par Attarge, exécuté par la maison Barbedienne. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). . . 32

Orfèvrerie (XIXe siècle). — Carafe à eau, en argent, faisant partie d'un service de table composé par Constant Sévin, ciselé par Attarge, exécuté par la maison Barbedienne. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 40

École nationale des Arts décoratifs. (Travaux d'élèves.) — Modèles de fontaines en faïence, exécutés par les lauréats du cours d'applications décoratives. . 54

Les biscuits de porcelaine (XVIIIe siècle). — L'Amour porté par les Grâces, groupe en biscuit de porcelaine de Sèvres, exécuté par Brachard, d'après François Boucher. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 72

Les biscuits de porcelaine (XVIIIe siècle). — Nymphe et cygne, d'après Falconet, en biscuit tendre de Sèvres (1751-1768). 78

Orfèvrerie (XVIe siècle). — Aiguière en argent doré, ciselé et repoussé, travail allemand. (*Collection de Mme la comtesse d'Aspremont-Lynden, à Haltinne (Belgique).* . 94

Pages.

ORFÈVRERIE (XVIe siècle). — Plateau de l'aiguière ci-dessus, en argent doré, ciselé et repoussé, travail allemand. (*Collection de Mme la comtesse d'Aspremont-Lynden, à Haltinne (Belgique)*. 96

LE BRONZE (XIXe siècle). — Modèles de lampes en bronze, sculpture de F. Levillain, exécutées par M. Gagneau. 100

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe siècle). — Pygmalion, groupe en biscuit tendre de Sèvres, par Duru (1765) 104

FERRONNERIE (XVe siècle). — Grille en fer forgé et doré, travail espagnol. (*Musée du Louvre.*). 129

LES BISCUITS DE PORCELAINE. — Minerve sous les traits de Marie-Antoinette, groupe en biscuit tendre de Sèvres (1781), modelé par Le Riche. 176

BOIS SCULPTÉ (XVIIe siècle). — Couvercle d'un coffret en bois, sculpté par Bagard, de Nancy (XVIIIe siècle). (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 192

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe siècle). — Pendule en biscuit dur, vieux Paris, fabrication de Nast. 216

DENTELLE (XIXe siècle). — Devant de robe en point de France, exécuté par M. E. Lefebure. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 220

DENTELLE (XIXe siècle). — Fragment, grandeur d'exécution, du devant de robe ci-dessus. 224

BOIS SCULPTÉ (XVe siècle). — Retable en chêne sculpté de l'église de Lombeck Notre-Dame (Belgique). 248

SCULPTURE SUR BOIS (XVIIIe siècle). — Petits panneaux d'une armoire Louis XV, en chêne sculpté, décorée de trophée, bordure de rocaille et guirlandes. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 264

LES SIÈGES (XVIIIe siècle). — Chaise longue en bois sculpté, fond canné, époque de la Régence, ornements de rocaille, fleurs et feuillages. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 272

CÉRAMIQUE ORIENTALE. — Grande bouteille en porcelaine de Chine, à décor de rinceaux blancs réservés sur fond rouge. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). . 276

L'ÉMAIL AU XIXe SIÈCLE. — Coupes en émail translucide, exécutées par M. Thesmar (1890) acquises par le musée des Arts décoratifs. 288

SOIERIES LYONNAISES (XIXe siècle). — Tissu fond de satin, décor de fleurs et feuillage, exécuté par MM. Schulz-Gourdon et Cie. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 296

BOIS SCULPTÉ (XVIIe siècle). — Panneau en bois sculpté, travail français. (*Collection du musée des Arts décoratifs*). 300

MOBILIER (XVIIIe siècle). — Table en bois sculpté et doré, époque Louis XIV. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 302

BRONZE (XVIIe siècle). — Mortier en bronze, orné de deux frises; travail hollandais, signé et daté : Gerard Koster, 1660. 304

CÉRAMIQUE ORIENTALE. Bouteille conique, grès du Japon, décor gravé, fleurs et feuillages, en violet manganèse. (*Collection du musée des arts décoratifs.*). 332

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe siècle). — Offrande à l'Amour, groupe en biscuit dur de Vienne. 390

Pages.

LES BISCUITS DE PORCELAINE (XVIIIe siècle.) — Mercure apportant Bacchus à Ino, groupe en biscuit pâte tendre, fabrication de Capo di Monte. 394

SCULPTURE SUR BOIS (XVIIIe siècle). — Panneau orné d'arabesques peintes et de consoles, rinceaux, etc., en bois sculpté et doré, faisant partie d'un petit salon provenant de l'ancien hôtel de Rochegude, à Avignon. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 398

SCULPTURE SUR BOIS (XVIIIe siècle). — Panneau en bois sculpté et doré, faisant partie du salon provenant de l'ancien hôtel de Rochegude, à Avignon. (*Collection du musée des Arts décoratifs.*). 399

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Une exposition de la plante; projet présenté au Conseil d'administration de l'Union centrale, par M. Lucien Falize. 1
Les coqs de montre, leur histoire, leur décoration, par Imbert et F. de Villenoisy. 8
L'art décoratif au salon du Champ de Mars (1er *article*), par L. de Fourcauld. . . 20
La décoration architecturale et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1889 (*suite et fin*), par Roger Marx. 32
A propos d'une bibliothèque du sculpteur Carabin, par Gustave Geffroy. . . . 42
Sir Richard Wallace et ses collections, par A. de Champeaux. 50
Nécrologie. 50
Les distributions de prix aux écoles nationales d'art décoratif. Paris, Limoges, Aubusson. 54
Chronique. 56
Bulletin de l'étranger. 60
Les promenades scolaires du musée des Arts décoratifs. 63

Les biscuits de porcelaine (1er *article*), Vincennes, Sèvres, Mennecy-Villeroy; la pâte tendre, par Ch. de Ujfalvy. 65
Lettre d'Italie : De la fonte à cire perdue en Italie, par Alfredo Melani. 83
Eugène Rousseau, céramiste et verrier; MM. Jules Turquetil, Jules Desfossés et Francisque Cuzin, par Victor Champier. 86
Bulletin de l'étranger. 92

L'art décoratif et les salons annuels; Projet d'une exposition nécessaire; Lettre de M. Gagneau, président de la Chambre syndicale des fabricants de bronze, au président de l'Union centrale des Arts décoratifs. 97
Les biscuits de porcelaine (2e *article*), par Ch. E. de Ujfalvy; la manufacture de Sèvres de 1768 à 1793. 101
L'art dans l'épée : à propos d'une récente acquisition du musée du Louvre, par Maurice Maindron. 115
Les tapisseries coptes, par Gerspach. 123

Pages.

Une rectification. Lettre de M. Henri Bouilhet à M. Victor Champier, rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*. 127
Application des pierres précieuses à la décoration. 128

ÉTUDE DES ORNEMENTS : Les Dauphins, par J. PASSEPONT. 129
Le papier peint à l'Exposition universelle de 1889 : le papier de tenture, le papier de fantaisie; les stores transparents, par GEORGES JOUANNY. 161
Les biscuits de porcelaine (3e *article*) : La manufacture de Sèvres, les fabriques de Bourg-la-Reine, Niederviller, Paris, etc., par CH. DE UJFALVY. 169
Bulletin de la société de l'Union centrale des Arts décoratifs : l'installation projetée du musée au palais du Champ de Mars. 186

L'École des arts industriels de Roubaix, par MARIUS VACHON. 193
Les biscuits de porcelaine (4e *article*) : La Révolution et l'Empire; les manufactures de Sèvres, Paris, Valenciennes, par CH. DE UJFALVY. 201
Les chefs-d'œuvre de la dentelle : un devant de robe en point de France acquis par le musée des Arts décoratifs, par VICTOR CHAMPIER. 218
L'enseignement de l'art industriel en Autriche (1er *article*), par EDMOND SAGLIO. . . 227
La fabrication des tapis en Asie Mineure. 240
Lettre d'Italie : les expositions, le japonisme, l'atelier de tapisseries de Rome. . . 242
Bulletin de l'étranger. 247
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs : les conférences. 252

L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS DU 19 FÉVRIER 1891. 257
1° Rapport de M. Antonin Proust. 258
2° Commission de l'enseignement : Rapport de M. Ch. Rossigneux, président de la commission. 266
3° Commission du musée : Rapport de M. Edmond Taigny, président de la commission. 271
4° Commission des finances : Rapport de M. Ed. Corroyer, président de la commission. 277
5° Rapport des censeurs. 280
6° Proposition de M. E. Legrain pour l'organisation d'un concours. . . . 282
7° Nomination de M. Georges Berger comme président de l'Union centrale des Arts décoratifs. 284
Les coupes de M. Thesmar acquises par le musée des Arts décoratifs. 285
L'enseignement de l'art industriel en Autriche (2e *article*), par EDMOND SAGLIO. . . 286
L'art décoratif à Lyon. — I. Le meuble, par VICTOR CHAMPIER. 295
Bulletin de l'étranger. 303

A propos de l'exposition de Moscou : l'art et les artistes français en Russie au XVIIIe siècle, par MARIUS VACHON. 305
Un essai de zoologie artistique : les animaux dans l'art (1er *article*), par MAURICE MAINDRON. 320

Pages.

Guillaume de Marcillat et la peinture sur verre en Italie (1er *article*), par EUGÈNE MUNTZ. 330

Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs : organisation de concours entre les dessinateurs; lettre de M. Davanne pour un lustre à électricité; l'exposition de la plante. 348

Théodore Deck et son influence sur la céramique moderne, par GERSPACH. . . 353

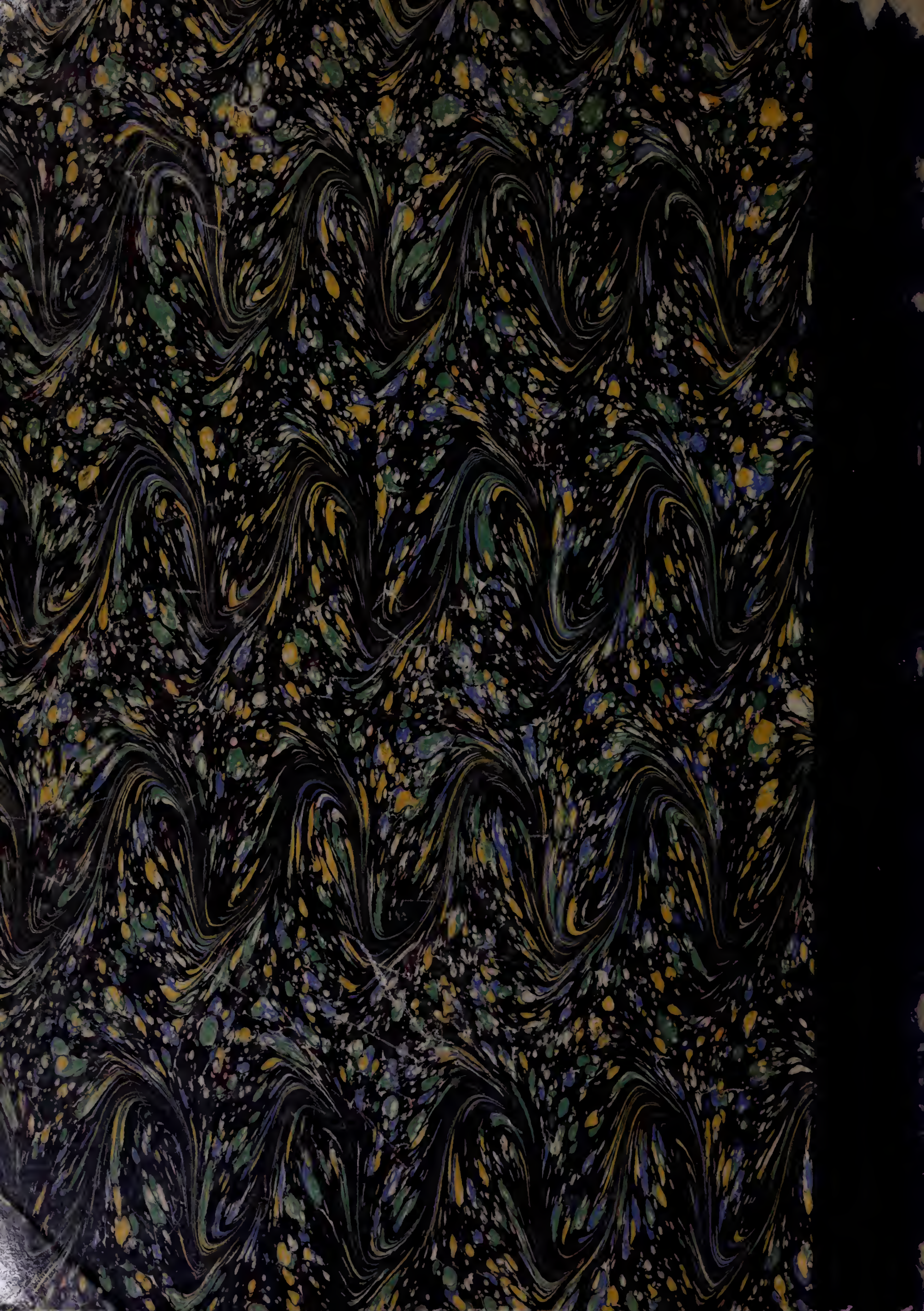
Guillaume de Marcillat et la peinture sur verre en Italie (2e *article*), par EUGÈNE MUNTZ. 359

Essai de zoologie artistique : les animaux dans l'art (2e *article*), par MAURICE MAINDRON. 375

Le Vernis Martin autrefois et aujourd'hui. 382

Les biscuits de porcelaine à l'étranger (5e *et dernier article*), par CH. DE UJFALVY. . 386

Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs : les acquisitions du musée. . . . 398

Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01490 4805